# Osteuropäische Moderne

## Beiträge jüdischer Architekten und Architektinnen

Herausgeber*innen
Jörg H. Gleiter
Günter Schlusche
Ines Sonder

Jörg H. Gleiter | Günter Schlusche | Ines Sonder (Hrsg.)

**Osteuropäische Moderne – Beiträge jüdischer Architekten und Architektinnen**

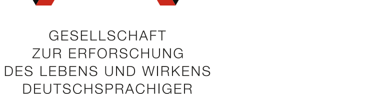
Die Gesellschaft zur Erforschung des Lebens und Wirkens deutschsprachiger jüdischer Architekten (GjA), die diese Publikation initiiert und das Symposium vom November 2019 veranstaltet hat, ist ein seit 1992 tätiger gemeinnütziger Verein. Ziel des Vereins ist die Erinnerung an die vergessenen Werke und Biographien von jüdischen Architektinnen und Architekten, die durch die nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen aus ihren Bahnen geworfen wurden, die zur Flucht oder ins Exil gezwungen wurden oder sogar ihr Leben verloren. Das bedeutende bauliche Erbe dieser Architekten sowie ihr vielfältiges baukulturelles, publizistisches und wissenschaftliches Wirken sollen wieder wahrgenommen und in Wert gesetzt werden. Der Verein macht regelmäßig Rundgänge und Führungen, organisiert Vorträge und Tagungen, führt Ausstellungen durch und fördert Publikationen. Näheres unter www.juedische-architekten.de











# Osteuropäische Moderne – Beiträge jüdischer Architekten und Architektinnen

Herausgeber*innen
Jörg H. Gleiter
Günter Schlusche
Ines Sonder

Universitätsverlag der TU Berlin

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de/ abrufbar.

**Universitätsverlag der TU Berlin, 2022**
https://verlag.tu-berlin.de

Fasanenstr. 88, 10623 Berlin
Tel.: +49 (0)30 314 76131
E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de



Umschlag: Pentagram Design Berlin
Titelbild: Der Architekt Wilhelm Haller und sein Bauwerk Trauerhalle in Halle/Saale
Bild Rückseite: Der Architekt Fritz Crzellitzer und sein Bauwerk Volksbad in Gorzow/Landsberg (Polen)

Satz/Layout: Crème, Ulf Wrede
Druck: Schaltungsdienst Lange oHG

**ISBN 978-3-7983-3262-1 (print)**
**ISBN 978-3-7983-3263-8 (online)**

Zugleich online veröffentlicht auf dem institutionellen Repositorium der Technischen Universität Berlin:
DOI 10.14279/depositonce-15860
http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-15860

# Osteuropäische Moderne

## Beiträge jüdischer Architekten und Architektinnen

**Mit Beiträgen von:**

*Bohdan Cherkes*
*Maria Bostenaru Dan*
*Marija Drėmaitė*
*Igor Dukhan*
*Zuzana Güllendi-Cimprichová*
*Rudolf Klein*
*Jānis Krastiņš*
*Romuald Loegler*
*Simona Or-Munteanu, Iris Aravot*
*Grzegorz Rytel*
*Beate Störtkuhl*
*Astrid Volpert*

## Inhalt

**Einführung**
*Jörg H. Gleiter* 9

**Einführung**
*Günter Schlusche, Ines Sonder* 12

**Introduction**
*Robert Huber* 15

**Jewish Sources of Modernism in Lviv / Lemberg / Lwow**
**Ferdynand Kas(s)ler and his Role**
*Bohdan Cherkes* 21

**Rudolf Fränkels Bukarest**
**Spurensuche in den Archiven von Bukarest und Montreal**
*Maria Bostenaru Dan* 33

**Jewish Architects in Construction of Modern Kaunas,**
**Lithuania, 1919–1939. A Collective Portrait**
*Marija Drėmaitė* 45

**Beyond the a priori schemata of Suprematism**
**Lazar Lissitzky and Lazar Khidekel**
*Igor Dukhan* 59

**Neuer Staat, neue Bauaufgaben**
**Deutschsprachige jüdische Architekten in der Tschechoslowakei und ihr Beitrag zur Wohnbaudiskussion zwischen den beiden Weltkriegen**
*Zuzana Güllendi-Cimprichová* 73

**‚Modernes Neu-Jerusalem‘ am Donauufer**
**Neu-Leopoldstadt in Budapest: Architektur, Gesellschaft und Geschichte**
*Rudolf Klein* 85

**Beiträge der Rigaer Architekturschule im Baltikum**
**Arbeiten von Eisenstein, Mandelstamm und Rosenbaum**
*Jānis Krastiņš* 97

**Von den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts bis zu den edlen Architekturformen der Moderne**
*Romuald Loegler* 111

**Architect Harry Stern – A Modernist in Bucharest (1909–1954)**
*Simona Or-Munteanu, Iris Aravot* 123

**From Poland to Brazil: The Life and Work of Lucjan Korngold**
*Grzegorz Rytel* 137

**Neues Bauen im Exil**
**Hugo Leipziger – von Breslau nach Austin**
*Beate Störtkuhl* 147

**Kämpfe um Architektur mit Charakter im neuen Leben**
**Philipp Tolziners und Tibor Weiners Beiträge zur europäischen städtebaulichen Moderne**
*Astrid Volpert* 159

**Autorinnen und Autoren** 174

**Fotodokumentation** 178

# Einführung

## Individuum – Volk – Menschheit

*Jörg H. Gleiter*

Der Band *Osteuropäische Moderne – Beiträge jüdischer Architekten und Architektinnen* legt den Fokus auf den Beitrag dieser Protagonisten zur Identitätsbildung der Nationalstaaten, die nach dem Zusammenbruch der politischen Ordnung Europas am Ende des Ersten Weltkriegs in Osteuropa neu entstanden sind. Seine Brisanz erhält der Band durch die Engführung von moderner Architektur und nationalstaatlicher Identitätsbildung. Denn im Allgemeinen wird die moderne Architektur eher als international oder gar Internationaler Stil wahrgenommen. *International Style* war der Titel der berühmten Ausstellung am Museum of Moderne Art, mit der 1932 Henry-Russell Hitchcock und Philipp Johnson die moderne Architektur nach Amerika eingeführt haben.

Der vorliegende Band hat folglich, neben der Würdigung der Beiträge der jüdischen Architekten zur Entwicklung und Etablierung der modernen Architektur, eine weitere Aufgabe: Nämlich die Verengung der Sicht auf die moderne Architektur aufzubrechen und zu zeigen, dass die Moderne mehr war und mehr ist, als die Bezeichnung *International Style* suggerieren mag. Tatsächlich stand das nicht in der Absicht der Protagonisten der Moderne, wie sie sie in den verschiedenen Reform- und Avantgardebewegungen und vor allem im *Staatlichen Bauhaus Weimar* seit 1919 entwickelt haben. Es kommt diesem Band also, wie jeder Geschichtsschreibung, neben der Präsentation von historischen Fakten und der Würdigung der Verdienste einzelner Persönlichkeiten auch die Aufgabe einer kritischen Reflexion über die Geschichte selbst zu.

Die moderne Architektur entstand einerseits in Mitteleuropa – vor allem in Deutschland, Österreich, Frankreich und Holland –, erfuhr aber auch, dafür legt dieser Band beredtes Zeugnis ab, ihre Ausdifferenzierung in den eher peripheren Bereichen Europas, die junge Sowjetunion eingeschlossen. Dieser Band erweitert daher die Liste der bekannten Namen der klassischen Moderne um die Namen einer Vielzahl jüdischer Architekten wie Hugo Leipziger, Ferdynand Kasler, Otto Eisler, Rudolf Fränkel oder Harry Stern.

Sichtbar wird auch, was keineswegs selbstverständlich ist, dass man der modernen Architektur nur in ihrer Konzeptualisierung im Spannungsverhältnis zwischen dem Impuls zu internationaler Anschlussfähigkeit und dem Bestreben nach nationaler Eigenheit gerecht wird. Die Architektur ist, so Walter Gropius, der Begründer des Staatlichen Bauhauses Weimar, „national, immer auch individuell, aber von den drei konzentrischen Kreisen – Individuum – Volk – Menschheit – umspannt der letzte größte auch die beiden anderen.“[1]

Von der architekturtheoretischen Seite aus betrachtet ist es faszinierend zu sehen, wie die Protagonisten der Moderne an der Ausformulierung einer modernen Architektur arbeiteten, die den Klassizismus ablösen und an dessen Stelle treten sollte, was den Anspruch sowohl auf Universalität wie auch auf individuellen Ausdruck betraf. Wie im Klassizismus stand auch für die moderne Architektur die Erarbeitung einer verbindlichen Grammatik der Sprache der modernen Architektur im Vordergrund. Auf ihr aufbauend sollten regionale Adaptionen möglich sein, vergleichbar mit dem Verhältnis zwischen Hochsprache und regionalen Dialekten.

Über allem steht aber die Tatsache, dass die Entwicklung der modernen Architektur, so wie sie nach 1918 entstanden ist, nach nur knapp zwei Jahrzehnten abbrach. In den Aufsätzen dieses Bandes wird deutlich, wie der modernen Architektur besonders in Osteuropa zwischen den Kriegen wenig Zeit gegeben wurde sich zu entwickeln, zu wenig für die Architektur, die eine langsame, nachhaltig wirkende Kulturtechnik ist.

Durch Annexion, Invasion und Krieg kam die Entwicklung der modernen Architektur zu ihrem verfrühten Ende. Es gilt wahrzunehmen, dass die jüdischen Architekten, denen die Flucht gelang, gezwungen waren, ihre architektonischen Ideen unter ganz anderen Voraussetzungen in anderen Teilen der Welt, vor allem in Palästina, später Israel oder USA, umzusetzen und weiterzuentwickeln. Eines der prominenten Beispiele ist der Architekt Erich Mendelsohn. Geboren in Masuren in Allenstein, heute Olsztyn in Polen, und international erfolgreich als Architekt in Berlin, war Mendelsohn schon im Herbst 1933 in die Emigration gezwungen worden.

Ein nicht unwichtiger Aspekt ist aber, dass die Entwicklung der modernen Architektur, ob im Zentrum oder am Rande, unter dem Eindruck des Traumas des Ersten Weltkriegs stand. So entstanden auch Mendelsohns erste miniaturhafte Skizzen zu einer modernen, expressionistischen Architektur zur Zeit, als er im Ersten Weltkrieg als Soldat an der Ostfront war. Die traumatischen Kriegserfahrungen waren Schlüsselmomente bei der Entstehung der Moderne. Sie finden im Allgemeinen zu wenig Beachtung. Die Radikalität der architektonischen und künstlerischen Avantgarde mit George Grosz, Otto Dix oder Paul Klee kann nur aus den traumatischen Erfahrungen des Kriegs hinreichend erklärt werden. Vor und nach 1918 waren zwei Welten.

1918 waren Humanismus und Aufklärung diskreditiert, es konnte nicht richtig gewesen sein, was doch auf Krieg hinauslief. Es bedurfte also keiner mutwilligen Zerstörung des klassischen Kunst- und Architekturbegriffs durch eine Avantgarde. Den Verlust des Glaubens an die europäische Kultur hat Erich Maria Remarque im Roman *Im Westen nichts Neues* sehr plastisch dargestellt. Dort lässt er seinen Protagonisten, den einfachen Soldaten Bäumer, resigniert feststellen: „Wie sinnlos ist alles, was je geschrieben, getan, gedacht wurde, wenn so etwas möglich ist! Es muß alles gelogen

und belanglos sein, wenn die Kultur von Jahrtausenden nicht einmal verhindern konnte, daß diese Ströme von Blut vergossen wurden […]. Unser Wissen vom Leben beschränkt sich auf den Tod."[2]

So rief auch Gropius 1919 am Ende des ersten Semesters des Bauhauses in Weimar in einer Rede seinen Studenten zu, „uns in dieser unruhigen Zeit neu zu sammeln und uns erst selbst genug zu werden." Er fuhr dann fort: „Wir befinden uns in einer ungeheuren Katastrophe der Weltgeschichte, in einer Umwandlung des ganzen Lebens und des ganzen inneren Menschen. […] Viele der Studierenden sind erst aus dem Felde zurückgekommen. Diejenigen, die das Todeserleben draußen erfuhren, sind völlig verändert zurückgekommen, […]. Wir müssen die Zeit vor dem Krieg, die völlig anders war, abstreifen."[3]

Es bleibt hier wenig übrig vom Bild einer heroischen Moderne. Umso mehr spricht aus der neuen Sachlichkeit der Bauhausmoderne das Ringen um einen neuen Glauben. Die Manifeste der Moderne waren Glaubensbekenntnisse. Es sind darin die religiösen Konnotationen nicht zu übersehen. So verstand sich zum Beispiel die Kathedrale der Zukunft, wie im ersten Bauhausmanifest 1919 von Gropius gefordert und von Lyonel Feininger im berühmten Frontispiz durch die Kirche von Gelmeroda bei Weimar verbildlicht, als Verdichtung einer „geistig-religiöse[n] Idee."[4] Und Bruno Taut, der 1933 ins Exil nach Japan ging, sah die moderne Architektur „im Dienste der Gottheit. So wollen wir Bauende einer reineren Kultur sein."[5]

Der neue Glaube und die Suche nach einer modernen Architektur bilden eine Einheit. Radikal war die Moderne aus einer Kombination von Verzweiflung an der Vergangenheit und der Hoffnung auf Entwindung und Emanzipation daraus, und das keineswegs nur aus avantgardistischem Mutwillen. Dennoch war das zentrale Thema nicht Bruch mit dem Alten, sondern die Frage, wie durch das Dickicht der kulturellen Überformungen hindurch sich an die Grundlagen Europas anknüpfen ließ.

Der Blick nach Osten, den dieser Band wirft, in der Zuspitzung der Fragestellung auf den Beitrag der jüdischen Architekten Osteuropas zur Moderne, trifft einen entscheidenden Nerv. Die Moderne von den Rändern her zu denken, von den Rändern eines bis ins Tiefste hinein erschütterten Kontinents, enthält das Versprechen, ein neues Licht zu werfen auf die Rolle der modernen Architektur und den Beitrag der jüdischen Architekten bei der Suche danach.

Berlin, 23. Juni 2022

**Anmerkungen**

1 Gropius, Walter: *Internationale Architektur*. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927. Mainz: Florian Kupferberg, 1981, S. 7.
2 Remarque, Erich Maria: *Im Westen nichts Neues*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1929, S. 260 f.
3 Gropius, Walter: *Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919*. In: Hüter, Karl-Heinz: *Das Bauhaus in Weimar*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976, S. 210.
4 Ebenda, S. 211.
5 Taut, Bruno: *Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*. Berlin: Gebrüder Mann, 2007, S. 114.

# Einführung

## Gesellschaft zur Erforschung des Lebens und Wirkens deutschsprachiger jüdischer Architekten

*Günter Schlusche, Ines Sonder*

Die „Gesellschaft zur Erforschung des Lebens und Wirkens deutschsprachiger jüdischer Architekten“ (GjA) veranstaltete vom 22. bis 24. November 2019 in Berlin das internationale Symposium „Aufbruch in die Moderne – Beiträge jüdischer Architekten aus Osteuropa zur transnationalen Etablierung der Moderne“ als Beitrag zur Triennale der Moderne aus Anlass des 100. Bauhaus-Jubiläums. Dazu konnten Experten und Expertinnen aus Polen, der Ukraine, Lettland, Litauen, Weißrussland, Ungarn, Rumänien, der Slowakei sowie aus Deutschland als Referenten gewonnen werden.

Wie an dem Thema des Symposiums erkennbar ist, hat die GjA ihren Fokus über den bisherigen Rahmen der deutschen bzw. deutschsprachigen jüdischen Architekten erweitert. Als die Gesellschaft 1992 – also vor 30 Jahren – gegründet wurde, stand diese spezifische Gruppe vor allem im Zentrum der Forschungen der Gründerin der GjA, Myra Warhaftig (1930 Haifa–2008 Berlin). Dazu gehören v. a. die von ihr verfassten Publikationen *Sie legten den Grundstein* (1996) über deutschsprachige jüdische Architekten und Architektinnen im britischen Mandatsgebiet Palästina (1918–1948) sowie *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon. 500 Biographien* (2005). Interessanterweise stammte ein Teil dieser Architekten und Architektinnen aus osteuropäischen Ländern, hatten jedoch ihre Ausbildung an den Technischen Hochschulen in Deutschland oder im deutschsprachigen Raum erhalten, darunter einige am Bauhaus. Auch von den über 450 jüdischen Architekten, die während der Mandatszeit in Palästina arbeiteten, stammte mehr als die Hälfte aus Osteuropa. So schien das Thema naheliegend und das Symposium war von Beginn an als Auftakt für weitere Kooperationen mit Osteuropa konzipiert.

Dieses Symposium war das zweite, das von der GjA und ihren aktiven Mitgliedern, die alle ihr Engagement ehrenamtlich ausüben, veranstaltet wurde. Im Mai 2018 hatte die GjA aus Anlass des 10. Todestages von Myra Warhaftig ein erstes Symposium mit Referenten aus England, Schweden, Israel und Deutschland organisiert, das auf große Resonanz gestoßen war. Das Ergebnis dieser Tagung ist die Publikation *Myra Warhaftig – Architektin und Bauforscherin*, die 2020 im Universitätsverlag der TU Berlin erschien.

Während das erste Symposium dank der Unterstützung von Prof. Gleiter im Architekturgebäude der TU Berlin, der ehemaligen Wirkungsstätte von Myra Warhaftig als Dozentin, veranstaltet wurde, hatte die GjA sich beim zweiten Symposium für ein unmittelbar angrenzendes Gebäude entschieden: den Pavillon

„bauhaus reuse“ auf der Mittelinsel des Ernst-Reuter-Platzes. Dass dieser Ort genutzt werden konnte, ist Robert K. Huber zu verdanken, dem Betreiber bzw. Mit-Initiator von „bauhaus reuse“ und zugleich Kurator der Triennale der Moderne 2019 (siehe den Beitrag von Robert K. Huber in dieser Publikation). Dieser temporäre Pavillon erschien uns als Veranstaltungsort für ein Symposium zum Bauhaus-Jubiläum besonders geeignet, besteht er doch aus etwa 100 Metern Fassaden-Elementen aus dem Bauhaus-Gebäude in Dessau. Diese Bauteile, mit denen 1976 die Sanierung des Hauses in der ehemaligen DDR erfolgte, wurden nach 35 Jahren anlässlich der energetischen Sanierung des Baus 2011 ausgebaut und für das experimentelle Wiederverwendungsprojekt „bauhaus reuse“ neu zusammengefügt.

Neben den Vorträgen wurde das Symposium gerahmt von einer Ausstellung mit Fotografien von „Bauten jüdischer Architekten aus Osteuropa in Israel“ des Fotografen Markus Hawlik-Abramowitz (zugleich Mitglied der GjA), die vor allem in Tel Aviv entstanden sind. Am 24. November 2019 fand zudem eine Bustour zu Bauten jüdischer Architekten in Berlin statt, die von Marie-Josée Seipelt, Sebastian Klarhoefer und Claudia Marcy (alle Mitglieder der GjA) geführt wurde. Die erste Station war die „Weiße Stadt“ in Berlin-Reinickendorf, die wie die gleichnamige in Tel Aviv, zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört. An ihrer Planung haben neben Otto Rudolf Salvisberg und Wilhelm Büning auch die jüdischen Architekten Bruno Ahrends und Ludwig Lesser mitgewirkt. Die zweite Station war die Gartenstadt Atlantic des jüdischen Architekten Rudolf Fränkel in Berlin-Wedding. Anschließend standen verschiedene Bauten der Großstadt auf dem Programm, unter anderen die ehemalige jüdische Mädchenschule von Alexander Beer in der Auguststraße, die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz von Oskar Kaufmann und das Haus des Deutschen Metallarbeiterverbandes von Erich Mendelsohn in Berlin-Kreuzberg.

Die vorliegende Publikation ist die erste ihrer Art, die sich einem breiten Spektrum der Arbeiten jüdischer Architekten aus dem östlichen Europa in ihren Herkunfts-, Wirkungs- und Emigrationsländern widmet. Mit dieser geographischen Schwerpunktsetzung wird ein weiterer Versuch unternommen, die „Ost-West Asymmetrie“ (Martin Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, Leuven 2019, S. 22) zu korrigieren, die für lange Zeit die internationale Rezeption der Moderne gekennzeichnet hat.

Die Beiträge der vorliegenden Publikation machen deutlich, dass die Moderne ein Leitmotiv für die Identitätsbildung in den nach 1918/19 neu entstandenen Nationalstaaten Osteuropas war. Denn hier ging es um die Neuschaffung wesentlicher staatlicher Institutionen, um ein umfängliches Reformbauprogramm im Bildungs- und Gesundheitswesen und nicht zuletzt um den Wohnungsbau, der nach den Zerstörungen des Ersten Weltkriegs zu einer sozialpolitischen Aufgabe höchster Priorität gerade in den Großstädten dieser Länder geworden war.

Zugleich werfen die Beiträge ein erhellendes Licht auf das Wirken jüdischer Architekten und Architektinnen bei der Entwicklung und Ausformung der Moderne in ihren jeweiligen Ländern. Gerade dieser Personenkreis verband besondere Hoffnungen mit dem staatlichen Neuanfang und dessen Versprechen auf vollständige Anerkennung und soziale Emanzipation aller seiner Bürger und engagierte sich daher in besonderer Weise bei dessen Aufbau bzw. Neugründung.

Die Tatsache, dass das Wirken jüdischer Architekten und Architektinnen auch in den osteuropäischen Ländern lange Jahre in Vergessenheit geraten war, hat zum einen damit zu tun, dass die expansive NS-Politik und deren rassistische Diskriminierungs- und Verfolgungsmaßnahmen sich ab Mitte der 1930er Jahre auch in diesen Ländern immer stärker durchsetzte und diesen Personenkreis zu Flucht und Exil zwang bzw. physisch vernichtete. Zum anderen führte die politische Teilung Europas nach 1945 zu weiteren Brüchen und Ausblendungen. Es ist daher überfällig, dass mit den vorliegenden Beiträgen ein Versuch zur öffentlichen Restitution des Lebens und Wirkens dieses Personenkreises unternommen wird.

Die Herausgeber sind sich der Tatsache bewusst, dass der Begriff Osteuropa in der Fachliteratur durchaus kritisch gesehen wird. Der stattdessen oft verwendete Begriff Ostmitteleuropa erfasst jedoch nicht alle hier behandelten Staaten. In dieser Publikation wird daher der Begriff Osteuropa verwendet, mit dem alle Länder bezeichnet werden, die ab 1945 bis 1989/90 zur östlichen, von der Sowjetunion dominierten Einflusssphäre gehörten. Die meisten dieser Länder gehören mittlerweile der Europäischen Union an und bilden mit den mittel- und westeuropäischen Ländern eine neue Staatengemeinschaft, die durch gemeinsame kulturelle Werte geprägt ist.

# Introduction
## Modernism and Central Europe

*Robert K. Huber*

The creative and idealistic ideas of Modernism are closely linked to the raise of modern societies and people's hopes for a better future through democratization and social emancipation, justice, and participation – especially adopting a Central European perspective. To emphasize Central Europe as perspective and concept of terminology inheres an importance, which relates from the history of these states in the center of European powers of the 19th century, with the geographical center in Europe and their central position in the former East-West conflict – but above all to the current identification for a trans-European cultural history, especially of Modernism. In its genesis based on a diversity of approaches and movements, Modernism has gone through numerous iterations, which as well are permeated by certain ambivalences. For this understanding the political, ideological, and intellectual history facets and the temporal framework incorporates the early Modernism of the late 19th and early 20th century and extends into the post-war and late Modernism of the 1970s or even 1980s. This perspective includes the fact that Modernism was marked by fatal breaks in its historical course and the effects on its influential protagonists, in particular the two world wars started by Germany and the tyranny of the Third Reich. Likewise, the East-West conflict as well as its overcoming and the European unification are essential for the in-depth engagement with Modernism to the present.

Representing major cultural foundations of democracy, societal emancipation, gender equality and social inclusion today, Modernism always has been a heritage at risk, concerning its built and inhabited heritage and its ideas and values. In contrast, its resilience will persist on a vitally engaged sustainment of knowledge about its legacy, its protagonists, and networks.

Modern ideas of freedom, equality, unity – and diversity – developed against great odds and over more than two centuries. Emerging with the French Revolution in 1789 to the European Revolutions of 1848/49, later the primal reform movements of the 19th century culminated in exemplifications of early Modernism. Modern ideas and design principles overcame the devastations of World War I by offering a new value system and narrative, in opposition to utterly failing and outdated concepts and icons of salvation and traditions of estate-based societies and monarchist legitimations of power. Modernism experienced the rich and diverse blossom of the interwar period in Central Europe, along with the foundation of first modern independent and democratic states around 1918/19 from the Baltic to Balkan countries, including Estonia, Latvia, and Lithuania, the second Polish Republic, the Weimar Republic in Germany, Czechoslovakia, Austria, Hungary, and Yugoslavia – as well to mention Ukraine in 1917, following

the Russian Revolution the same year. Romania and Bulgaria have had a different history. Bulgaria already adopted a democratic constitution in 1879, stepwise overthrown by far-right governments towards the end of WW II, the Romanian kingdom persisted until 1947. The new Central European states were first occupied by either Germany or the Soviet Union in 1939/40 and became part of the Eastern Bloc after World War II. Austria became a fascist state in 1934 and joined Nazi-Germany in 1938. The Weimar Republic collapsed as early as 1933 when it handed over power to the Nazis. Two aspects of this are noteworthy: The foundation of the Central European national states was accompanied by a progressive identification with Modernism in architecture and art. Whereat the first democratic state on German soil, which perished in a cultural rupture with Modernism, modernity and civilization in general, is popularly perceived in Germany as a “failed state”, coming along with a completely different potential for identification with the legacy of Modernism, which has only become mass-compatible today, not least via the Bauhaus perception – but at the expense of a holistic reception of Modernism. This was noticeable in Germany in the Bauhaus centenary of 2019, when 100 years of the Weimar Republic did not receive much attention – and the Central European roots and narrative of Modernism remained largely underrepresented, within a for Germany specific and still present “Eastern neglect”.

While Modernism did not surrender in the darkest times of European history during the German Nazi occupations, for what for most its protagonists from Central and Eastern Europa especially with Jewish background have suffered and fought, migration and exile to the opposite spread modern ideas further internationally – not least finding a fruitful support with the newly founded state of Israel. But the fates of the protagonists, especially the female, and their endangered legacy already posed a threat to the heritage and knowledge of Modernism, which to preserve remains a common challenge to this day.

Postwar-Modernism afterwards further flourished under different systems, against all difficulties and backlashes. Which for instance significantly can be monitored in the unique comparison of East and West Germany in the debates of the 1950s, the western Bauhaus debate and the debate about the Stalin Alley in the GDR. As the Stalinist doctrine of Socialist Neoclassicism ended, which had affected most of the Central European states, the new Socialist Modernism increased to an extended level of contemporary avantgarde in architecture, at the same time comparably Western progressive exemplifications of Postwar- and late Modernism reached benchmarks of modern design – for which missing links still have to be explored – also both struggling with similar forms of ambivalences of technocratic and merely economic orientations, albeit for different economic motivations.

Today, after the fall of the Iron Curtain and within the European unification the trans-European perception, interpretation and preservation of modern heritage, its future perspective and resilience

came to most importance – facing sophisticated contemporary challenges. In this regard as well the need is for structures and abilities to sustainably pursuit topics focusing on the permanent and urgent debate, including but not limited to post-socialist countries, about the appreciation of Modernism as valuable contemporary and historical culture.

Modernism is a progressive cultural heritage which links the diversity of today's modern societies to its roots, the historical development of Modernism, to be seen as the progress of a diverse Modernism, in its social and societal context and cultural avantgarde over time. Its common history and high topicality are based on the diversity of exemplifications, sources, protagonists, and today even more on the diversity of actors, from different sectors and backgrounds, fighting and caring for its awareness and sustainable perspective. Actors, that face these similar or comparable challenges across Europe.

The objective of the Triennial of Modernism / Triennale der Moderne (TDM) is to convey this kind of comprehensive understanding of Modernism and aims to perpetuate a supra-regional and in future transnational festival and network on Modernism. Thereby the "project of modernity" – related to the world heritage of modern architecture and *Baukultur*, connected to the societal and political avant-garde – shall be communicated to a broad public in a transdisciplinary and holistic dimension, in a differentiated way. The festival is organized in a three-year rhythm, initiated 2012 and relaunched 2021 by a diverse group of permanent partners around the founding partners in the core cities of Berlin, Dessau, and Weimar, adding additional partner cities from Germany and across Europe. The Triennale issued three times so far and continued to develop steadily and successfully in 2013, 2016 and 2019 – with next edition in autumn 2022.

The Triennial establishes an independent brand with cultural, societal, educational, and touristic impact. At the same time, it represents a bottom-up network of heterogeneous actors, consisting of numerous civic society initiatives, small to large cultural institutions and municipal partners. This cultural diversity is the strength and integral part of the Triennale.

Further the approach is for a European Triennial of Modernism (ETOM), to unite these objectives to address a joint European public. Following the key message of "Diverse Modernism | Modern Diversity" the ETOM aims for a joint European Cooperation Project to establish long-term structures of transnational and cross-sectoral collaboration and a decentralized European multi-local festival, starting with 2025. Whereby the focus is at first on the Central European and Eastern European region, on its special and major role for a stable European unity and cultural resilience, to overcome the persisting, but outdated East-West divide, what is the basis for a common European identity, against all inner and outer threats and conflicts. Very urgently the aggressive war in Ukraine shows the importance to emphasize on Central Europe for the

European coherence, essentially relying on cultural collaboration and equal modern values. The societal challenge and aspiration for the future of Europe is not to fall back behind the achievements of Modernism, to an increasing segmentation of nations and societies or loss of social cohesion, but to develop further – reflecting and learning from the original ideals, role models, and as well ambivalences of Modernism. Not least the modern spirit and believe in innovation are also related to an ambivalent legacy, that for instance has led to negative environmental consequences as results of the industrialization. In this respect, also learning from modern industrial heritage and building boom raises the awareness for contemporary challenges, of global dimension as the climate change or urbanization. As well the technological change only made possible the industrialization of war with its devastating excesses of destruction and genocide, which should call for a move away from rearmament, armed force, and war as a political means – but is facing a new war in Europe today. Even more the critical learning process and knowledge of the past, and a renewed reflexive understanding of modern values such as the strong believe in creativity and the possible improvement of conditions is in need to promote new innovative ways that are oriented towards sustainability and resilience. Whereby the concept of resilience is of major importance for the future perspective of modern heritage and values. Not only regarding the huge amount of built substance the responsibility is to broadly discuss and foster the implementation of strategies to preserve and carefully develop. To be resilient, it is a question of sustaining values and knowledge, of maintaining and allocating information, of awareness building and appreciation for the heritage, to involve the public to take care and vice versa to enable public participation. This in mind and emphasizing on the *European idea*, the cultural heritage of Modernism with a transnational format of the Triennial of Modernism unfolds its cultural and social validity and explanatory power for a common sustainable European future.

The conference “Aufbruch in die Moderne” at the “Triennial of Modernism 2019” (TDM) was hosted at *BHROX bauhaus reuse*, supported by Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin. It was in-line with BHROX’s program focus on Modernism in Central Europe as part of the 2019 “re:Bauhaus” festival, initiated by Goethe-Institute in cooperation with BHROX, curatorial collaborative, National Gallery Prague, PLATO Ostrava and zukunftsgeraeusche, funded by German Federal Agency for Civic Education, German Federal Foundation for Building Culture, German-Czech Future Fund and in Berlin with Chamber of Architects, Technical University of Berlin and Berlin District of Charlottenburg-Wilmersdorf.
The permanent partners of the TDM in Germany are (alphabetical order): Architektenkammer Berlin, Bauhaus-Archiv e.V. / Museum für Gestaltung, buschfeld.com, Klassik Stiftung Weimar, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin / Preußischer Kulturbesitz, Landesdenkmalamt Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, visitBerlin GmbH, weimar GmbH, zukunftsgeraeusche GbR. Further partners of the TDM 2019 in Berlin were (et al): Bildungsverein Bautechnik, cpb culturepartner,

Förderverein Corbusierhaus Berlin / treppe b, Freunde und Förderer der Hufeisensiedlung Berlin-Britz, Gesellschaft zur Erforschung des Lebens und Wirkens deutschsprachiger jüdischer Architekten, GRIPS Theater, Hermann Henselmann Stiftung, Kompetenzzentrum Großsiedlungen, Onkel Toms Verein, Otto Bartning Arbeitsgemeinschaft Kirchenbau, Studentendorf Schlachtensee, TICKET B.

# Jewish Sources of Modernism in Lviv / Lemberg / Lwow

## Ferdynand Kas(s)ler and his Role

*Bohdan Cherkes*

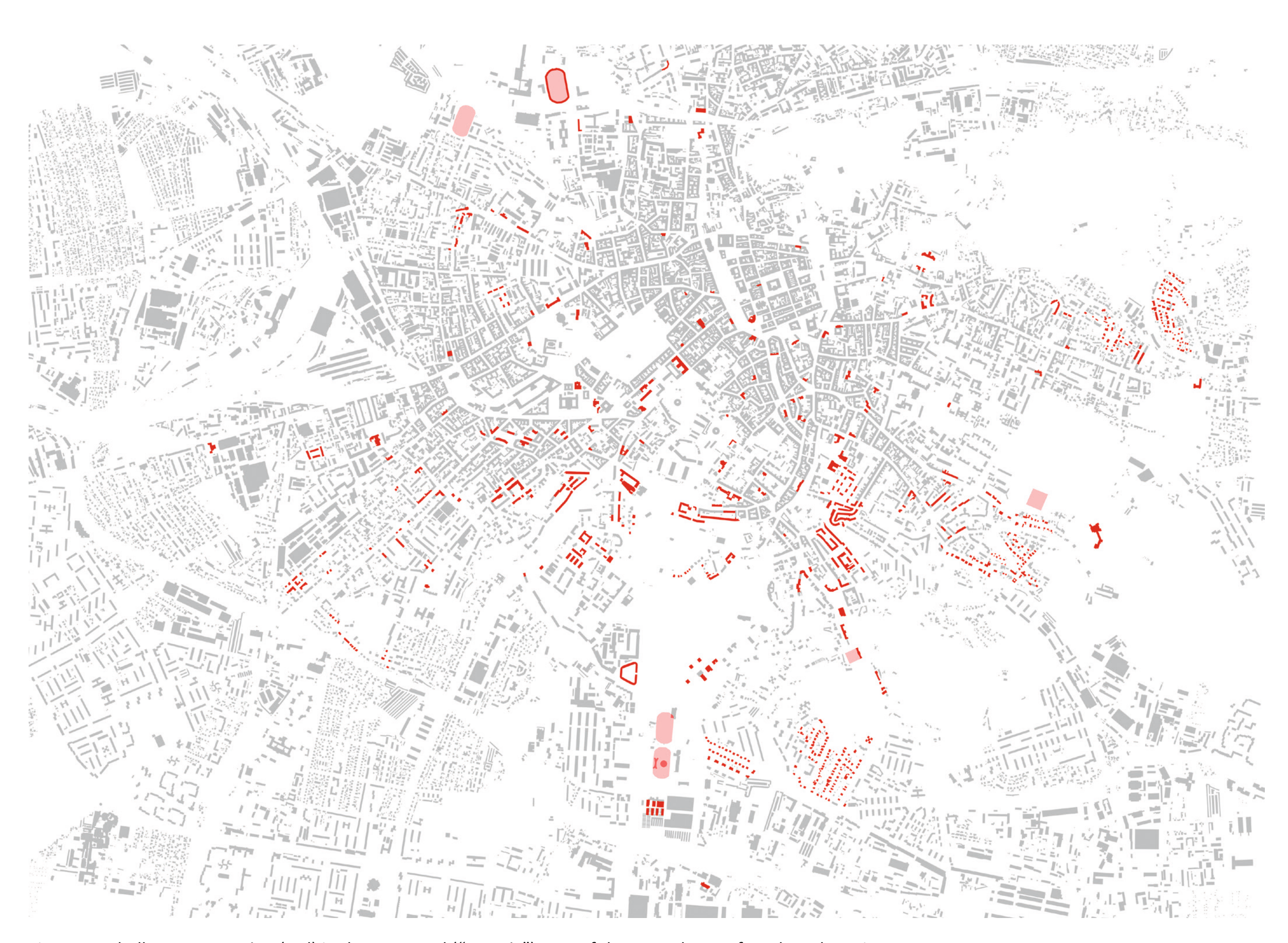


Fig. 1: Interbellum construction (red) in the structural ("genetic") map of the central part of modern day Lviv.
Source: Bohdan Cherkes. Graphic assistance: Natalya Mysak.

# Jewish Sources of Modernism in Lviv / Lemberg / Lwow

## Ferdynand Kas(s)ler and his Role

*Bohdan Cherkes*

If we look at the so-called “genetic plan” (Fig. 1) of the central part of modern day Lviv, which reflects the scale and planning structure of its development and its relation to open spaces, then we will see the real space and meaning of the period of antebellum modernism in the urbanist geometry of the city.[1] Buildings were concentrated in the former 1st Halickie, and 4th Łyczakowskie Districts, which were notable for having the lowest population density (about 4,000 persons/km$^2$) and had the most usable resources on their territories. These districts lie to the South and East of the city.

In the very geometry of the buildings one can see, that it mainly concentrates on filling already existing, not adding on to First World War neighborhoods. Along the periphery of the expanded city, thanks to villages after 1931, Lviv forms a fragile single-family development of various architectural character (Krzywczyce, Kozielniki, Persenkówka, Pohulianka, Sofiówka, Bohdanówka). According to its planning structure this is a transitional style between urban and rural buildings, the number of which has increased significantly in “Greater Lviv.” However, these residential creations (“Professor’s Colony,” “Own Roof,” “Iron Water,” and “Bohdanówka”) appeal to the Europe Howardese ideas of garden-cities, popular at that time. The architecture of such a building often uses the motives of so-called “Manor-house style,” “Zakopane style” and other folk and decorative motifs that often had little in common with the principles of classical modernism.

Another factor, which allows discussing the architecture of Lviv modernism as one that was formed on evolutionary and not revolutionary principles, is that it was created largely by those architects who worked in Lviv up to the First World War. Almost all of them were graduates of the “Lviv Polytechnic” school of architecture.[2] Witold Minkiewicz, Ferdynand Kasler, Jan Bagieński, Tadeusz Wróbel, Leopold M. Karasiński, Józef Awin, the younger Zbigniew Wardzała, Andrzej Frydecki, Eugen Nahirnyj, Ryszard Hermelin, Jakub Menker, Henryk Sandig, the main creators of Lviv’s modernism, were actively connected to Lviv and to the traditional Galician cultural environment. It is worth considering this evolutionary or harmonious manifestation of modernism using the example of several urban ensembles in the city. One of the most famous and popular representative spaces of the city is now Shevchenko boulevard, formerly known as Akademicka Street (Fig. 2).[3]




Fig. 2: A view of Akademicka Street (today’s Shevchenko Blvd.) in Lviv around 1930.
At the end of the boulevard—the modernist building built by Ferdynand (Feiwel) Kasler for Jonas Sprecher in 1928–1929.
Source: Marek Münz, photo 13x18 cm, Lviv Historical Museum.

Although the area as a settlement along the Poltva River was already known from the 15 century, as a street it started to form in the 18 century, especially after the Lviv University was moved to the former Jesuit Collegium on St. Mikolaya Street in 1848. However, it came to take on its current representation only after 1896 when the Poltva River was channeled underground. Along its axis a green boulevard was created, and along the Avenue construction unfolded briskly.

The Modernistic office “skyscraper”, which was built in 1928–29 by a Jewish architect Ferdynand (Feiwel) Kasler for the entrepreneur Jonas Sprecher (Fig. 3) was the last fundamental structure and completed the formation of a representative area on the north-east side, before it flowed into Mickiewicz Square (formerly Marjacki square) and then into the main avenue of the city – today’s Svobody Boulevard (formerly Legionów and Hetmańska Streets).

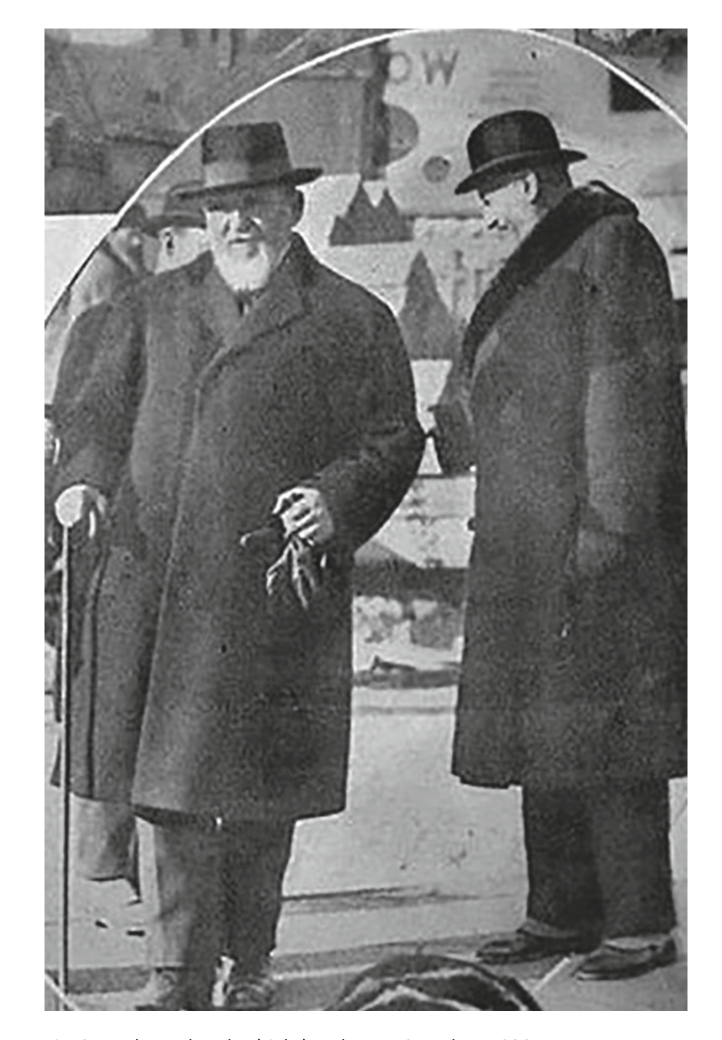


Fig. 3: Ferdynand Kasler (right) and Jonas Sprecher, 1928, Source: Lviv Historical Museum.

Here also the view opened up to the Latin Cathedral, and across Teatralna Street (formerly Rutowskiego) one could enter the historic city center. Prior to Kasler an entire pleiad of dazzling Lviv architects of the older generation, particularly Tadeusz Obmiński, Jan Schulz, Alfred Zacharijewicz, Julian Cybulski, Jakub Bałłaban worked on the boulevard. The main architectural directions in which they worked were various neo-styles, eclectic and secession, characteristic of the turn of the nineteenth century. Building height ranged from 10 to 30 m and the silhouette, despite the high quality of elaboration and richness of the plaster facades, gave a rather chaotic impression. However, the overall trend was pointing to increasing the height of the buildings (Fig. 9). Thus, new buildings that were built at the beginning of the avenue, from the end of which today stands the monument to Hrushevsky (formerly Akademicki Square) and Saksahanskoho Street on both its sides (even side: No. 28, architect Jakub Bałłaban, 1897 and on the odd side: No. 25, architect Jan Schulz, 1911) were already almost 30 m high including their attics. This was more than 20 meters higher than the average height of the buildings on the avenue which were built in the middle of the nineteenth century, which can be seen in the oldest house on the avenue at No. 24, built back in 1852.

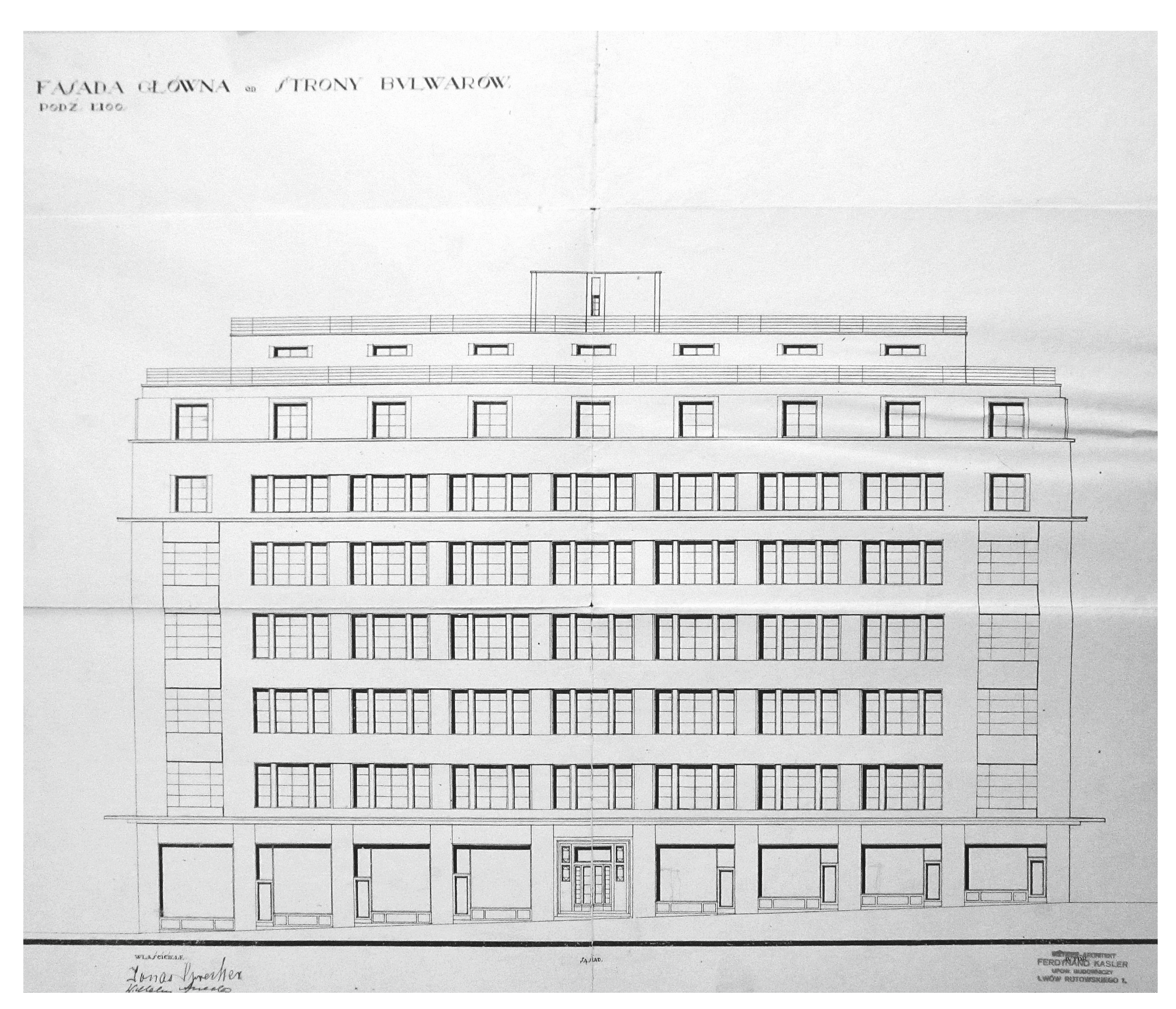



Fig. 4: Architectural drawing by Ferdynand Kasler of the main façade of the Sprecher Building, Akademicka Street 7, Lviv, 1928.
Source: State Archives of the Lviv Oblast (further DALO), fund 2, description 1, case 42, sheet 16,
Fasada główna od strony bulwarów (Main Façade from the boulevard), 61 x 52 cm, paper, touche.

This trend of monumentalizing and radically raising the height of the buildings on Akademicka Street at the turn of the century, is well demonstrated with today's Prosecutor's building (formerly the Chamber of Commerce) at No. 17–19, built in 1907–1910 by Alfred Zachariewicz and Tadeusz Obmiński.[4] The height of the building (about 30 m), set centrally on the avenue across from today's Dudayeva Street (former Zimorowicza), the use of expensive materials and forms of monumentalizing secession fixed the new grand scale of Akademicka Street. It is no accident that the adjacent house, No. 21, designed by Jan Schulz built in 1910 in the Moorish Revival architectural style preserved the new scale of the boulevard.



Fig. 5: Portrait Ferdynand Kasler. Source: Lviv Historical Museum

Ferdynand Kasler (Fig. 5), receiving orders for the second high-rise Sprecher building in the mid-1920s, was in a very difficult position. The customer was demanding a revenue producing office building, but had had a bad experience interacting with Lviv restorers, particularly with Tadeusz Obmiński, who was the main conservator of Lviv's monuments. It was this situation that caused Kasler to redesign the project and reduce the height of the first Sprecher building, which was finally built on Marjacki Square in 1921.[5] The new situation was also complicated by the fact that across from the plot, where the second Sprecher skyscraper was to be erected, stood one of Obmiński's best works of the Secession period – the Segal building (Akademicka Street, No. 4), built in 1905 (Fig. 6). Additionally, the site was very narrow and measured 11,1 m by 49,8 m.

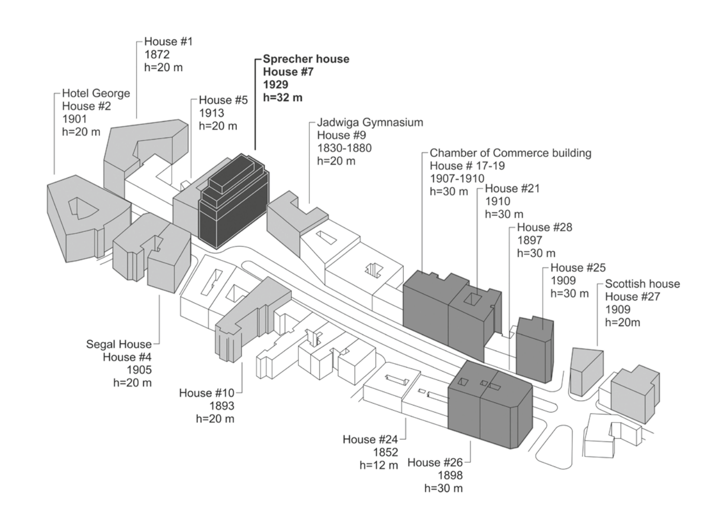



Fig. 6: Isometry depicting the architectural composition of Akademicka Street (today's Shevchenko Blvd.) in Lviv. Source: Bohdan Cherkes. Graphic assistance: Anton Kolomeycew.

It must be acknowledged that Kasler, brilliantly coped with his task, designing a modern building out of a reinforced concrete frame and neutral functionalist forms. The total height of the building was 33,51 m; it consisted of two underground and eight above-ground floors of variable height (from 3,65 m in the top floor to 4,1 m in the basement) and ledges that extended from the main facade of the 7 resp. 8 floors.[6] Aside from the rhythmically spaced large windows, the entire building is encircled by horizontally protruding thin belts on the upper edge of the first, fifth and sixth floors. With their help Kasler incorporated the architecture of the Sprecher building with the heights of Tadeusz Obmiński's Segal building opposite and the adjoining light, proportionately refined eclectic residential building at No. 5, built in 1913 by Jan Schulz.

Additionally, Kasler's Sprecher building skillfully completed the entire urban composition of Prospect Shevchenka, combining into a single unit its entire 394 m length from today's square housing the monument to Hrushevskiy (formerly Akademicki Square) to Mickiewicz Square (formerly Marjacki Square). Using the laconic language of architectural modernism, he was able to combine the above described eclectic system of the main landmarks of Akademicki Street and transfer it to another, more representative spatial scale. Due to the strong neutral blocks of modern architecture, it was possible to allow for a wide boulevard that ranges from 33 m at the start, to 37 m in the middle by the former Chamber of Commerce – and spreads to 60 m in front of the Sprecher building before flowing into the narrow 18 m. wide section of Shevchenka Boulevard and spilling onto the broad expanse of Lviv's main squares and representative avenues around and in the center of the historic center.

These principles of harmonious modernism were used by Ferdynand Kasler in other parts of the city. In particular, as an architect and urbanist he participated in the creation of the residential area on Levitskiy Street (formerly Kochanowskiego) and Academician Pavlov Street (former Domagaliczów) (Fig. 7)[7]. Kochanowskiego Street was created along the picturesque Pasiky stream which flowed from the hills of Pohulyanka and along which coursed the border between the 1st, Halickie and 4th Łyczakowskie Districts.[8] Even before the war, in this area, Kasler designed an entire series of large-scale residential buildings using steep tiled roofs, large window openings, balconies, bay windows, as well as elements of classical architecture and monumentalized secession. These residential buildings include the very popular and expensive residential complex on Kochanowskiego Street No. 11–15 and the large-scale (height 32 m.) building No. 26 with elements of eclectic and German Romanticism. Therefore residential buildings No. 25–25 A, which Kasler built for Dr. Badnera in 1938, literally in front of his own pre-war building No. 26, were actually an extension of his work at a new stage of development, using interwar modernism, language and principles which he had mastered brilliantly.

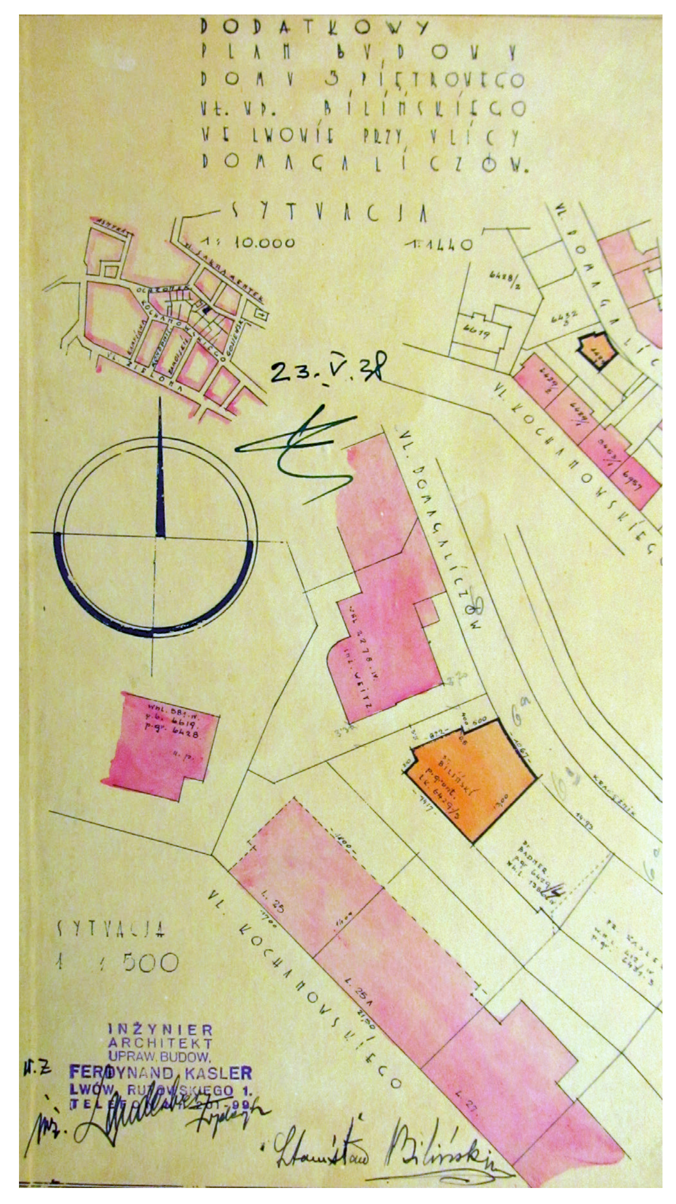



Fig. 7: Ferdynand Kasler, Map of the development of Kochanowskiego Street (today's Levytskoho Street) and Domagaliczów Street (today's Akademika Pavlova Street) in Lviv, 1938.
Source: DALO, fund 2, description 2, case 2258, sheet 56.
Dodatkowy plan budowy (Additional Building Plan). Sytuacja (Situation), 29x18cm, paper, touche, watercolor.

An example is the next building on the street which runs parallel to Kochanowskiego Street, Domagaliczów 6A (currently Academica Pavlova Street), which Kasler built for Stanisław Biliński 1938–39.[9] The next buildings he built at that time, on the basis of functionalism for Dr. Badnera (No. 8) and Franciszka Kasler (No. 10), formed the entire Domagaliczów Street, in which Kasler, on the very eve of the start of World War II, finally declared the principles of harmonious modernism, as the main ones which took into account the topography and scenery of the areas, the existing urban scale and the need for its complement or accentuation, depending on the prevailing environment and objectives which exist at the creation of any urbanist composition (Fig. 8).



Fig. 8: Ferdynand Kasler, A view of the residential building on Kochanowskiego Street (today's Levytskoho Street), 25/25 A in Lviv, 1937.
Source: DALO, fund 2, description 1, case 5320, sheet 100, photo, 9 x 15 cm.

Unfortunately, Ferdynand Kasler suffered the tragic fate of many prominent people, especially Jews of his generation. In 1943 he was murdered by the Nazis in the Janowski concentration camp near Lviv.[10] History treated him and his legacy so cruelly, that practically no documentary evidence of this remarkable man's life remains except for his architectural designs.



Fig. 9: Residential building in Potockij St. (today Chuprynkij St.) 16–18. Architect: Ferdynand Kasler, 1937/38.



Fig. 10: Residential building in Sykstuska St. (today Doroshenko St.) 51. Architect: Jakob Menker, 1938/39.

At the same time, the principles of harmonious modernism in interwar Lviv urbanism were professed by other architects of the period. We see them in different interpretations of functionalist residential buildings between Kopernica and Doroshenko Streets (formerly Sykstuska Street), on the Heroyiv Maydanu Street (formerly Kadecka Street), in constructions near Sakharova Street (formerly Wulecka Street) and Hlybokoyi and Novyy Svit Streets, in the works of Witold Minkiewicz, especially in his 1927 complex of residential houses of the Functionaries' Pension Department on Stryiska Street No. 36–42 and further buildings (No. 50–76) on the same street.[11] This principle of harmony, based on the rules of jurisdiction, spontaneity, scale, and agreeability with the formed urban structure of the city is one of the largest contributions made by the Lviv School of Architecture in the history of urban culture and urban modernism in general.

## References


1 The article is an extended version of one that appeared under the title Ferdynand Kasler's architecture of harmonious modernism. In: Środowisko Mieszkaniowe – Housing Environment Nr. 28, Jg. 16 (2019), S. 41–45.

2 Czerner, Olgierd; Juszkiewicz, Iwona; Jasienko, Ewa (Red.): *Praojcowie i Ojcowie. Dorobek polskich absolwentów wydziału architektonicznego Politechniki Lwowskiej*. Wrocław: Muzeum Architektury, 1994, p. 83.

3 Мельник, Ігор (Melnyk, Igor): Галицьке передмістя та південно–східні околиці Королівського столичного міста Львова (*Halytske peredmistya ta pivdenno–skhidni okolytsi Korolivskoho stolychnoho mista Lvova*). Lviv: Апріорі (Apriori), 2012, pp. 106–126; Бірюльов, Юрій; Рудницький, Андрі̂й; Сьомочкін, Ігор; Фрухт, Сергій (Ред.) (Biryulov, Yuri; Rudnytskyy, Andrej; Somochkin, Igor; Frukht, Sergej. (Ed.): *Львів. Туристичний путівник (Lviv. Turystychnyy putivnyk)*. Lviv: Видавництво "Центр Європи" („Centr Yevropy" Publishers), 1999, pp. 132–140.

4 Жук, Ігор (Zhuk, Igor): *Торгово – промислова палата. Історико – архітектурний атлас Львова*. Серія II, зошит 3. (*Torhovo–promyslova palata. Istoryko–arkhitekturnyy atlas Lvova*. Seriya II, zoshyt 3). Lviv: Видавництво "Центр Європи" ("Tsentr Yevropy" Publishers), 1998, p. 19.

5 Бірюльов, Юрій (Biryulov, Yuri) (Ed.): *Архітектура Львова. Час і стилі XIII – XXI ст*. (*Arkhitektura Lvova. Chas i styli XIII – XXI century*). Lviv, 2008, pp. 485–487.

6 ДАЛО (DALO) (State Archive of Lviv Oblast), Fund 2, Description 1, Case 42, вул. Академічна 7, (Akademicka St. 7), 18 sheets of drafts.

7 ДАЛО (DALO) (State Archive of Lviv Oblast), Fund 2, Descripton 1, Case 5320, вул. Левицького, 25.25А (Levitsky St., 25.25A), p. 105; ДАЛО (DALO), Fund 2, Description 2, Case 2258, вул. Павлова 6а (Pavlova St., 6a), p. 70.

8 Мельник, Ігор; Загайська, Роксоляна (Melnyk, I., Zahayska, Roksoljana): *Личаківське передмістя та східні околиці Королівського столичного міста Львова* (*Lychakivske peredmistya ta skhidni okolytsi Korolivskoho stolychnoho mista Lvova*). Lviv: Центр Європи (Tsentr Yevropy), 2013, pp.134–145.

9 ДАЛО (DALO), Fund 2, Description 2, Case 2258, p. 70.

10 Бірюльов, Юрій (Biryulov, Yuri): *Касслер, Фердинанд (Фейвель)* (*Kasler, Ferdynand (Feiwel)*). In: *Енциклопедія Львова* (*Encyclopedia Lvova*). Т. 3 (ред.) Козицький, Андрі̂й (Kozytskyy, Andrej) (Ed.). Lviv: Літопис (Litopys), 2010, pp. 139–141.

11 Minkewicz, Witold: Domy mieszkalne Zakładu Pensyjnego Funkcjonarjuszów we Lwowie. In: Architektura i Budownictwo Nr. 11–12, Jg. 3 (1927), pp. 347–352; Cieklatowska, Romana: *Architektura i urbanistyka Lwowa II* Rzeczypospolitej. Zblewo: Agencja „Art-Styl", 1998, pp.85–187; Łypka, Taras: Architektura Lwowa okresu międzywojennego (1918–1939). In: Lithuania Nr. 1/2, Jg. 18/19 (1996), pp. 59–75; Богданова, Юлія (Bohdanova, Yulia.): *Архітектура міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939)* (*Arkhitektura mizhvoyennoho dvadtsyatylittya (1919–1939)*). In: Бірюльов, Юрій О. (Biryulov, Yuri O.) (Ed.): *Архітектура Львова. Час і стилі XIII – XXI ст. (Arkhitektura Lvova. Chas i styli XIII – XXI century)*. Lviv: Видавництво "Центр Європи", ("Tsentr Yevropy" Publishers), 2008, pp. 524–570.

# Rudolf Fränkels Bukarest

## Spurensuche in den Archiven von Bukarest und Montreal

*Maria Bostenaru Dan*

# Rudolf Fränkels Bukarest

## Spurensuche in den Archiven von Bukarest und Montreal

*Maria Bostenaru Dan*

### Jüdische Architekten in Bukarest

Im Bukarest der Zwischenkriegszeit gab es eine bemerkenswerte Anzahl jüdischer Architekten. Der berühmteste war Marcel Janco, dem eine Reihe von Büchern, Führungen und Filme gewidmet sind. Es gab weitere, wie Jean Monda, der in Italien studiert hatte und Harry Goldstein, später Horia Maicu, der ebenfalls in Italien studiert hatte und in Constanta tätig war. Die rumänische Architektenunion widmete diesen Architekten im Jahr 2019 eine Ausstellung in Tel Aviv: „7 Pionieri Evrei ai Arhitecturii Moderne din România" (7 jüdische Pioniere der Modernen Architektur in Rumänien).[1] Gezeigt wurden die Arbeiten von: Marcel Janco, Rudolf Fränkel, Marcel Mailer, Isak Mahler, Jean Monda, Boris Zilberman und Herman Clejan.

### Rudolf Fränkel

Rudolf Fränkel war ein deutsch-jüdischer Architekt. Er wurde am 14. Juni 1901 in Neisse, Oberschlesien, in eine gutbürgerliche jüdische Familie geboren. Er studierte an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg. Nach einem kurzen Aufenthalt in München, eröffnete er ein Büro in Berlin. Neben der „Gartenstadt Atlantic" mit der berühmten Lichtburg[2] plante er in Berlin zahlreiche weitere Gebäude, vor allem Wohnhäuser. Eine Kartierung aller Bauten Rudolf Fränkels kann online abgerufen werden.[3]

Kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten floh Fränkel 1933 nach Bukarest. Dort konnte er, oft unter dem Namen anderer Architekten, einige Wohn- und Bürobauten entwerfen und realisieren. Es entstanden mehr als zehn Bauten der klassischen Moderne, die die gleichen architektonischen Merkmale wie seine Bauten in Deutschland zeigten. Das Apartmenthaus „Malaxa" plante er gemeinsam mit dem berühmten rumänischen Architekten Horia Creanga, der durch das Kino-Mehrfamilienhaus „Patria" die Klassische Moderne in Bukarest begründete. Beide Bauten stehen auf dem Magheru Boulevard und passen sich mit ihren ausgeprägten Ecklösungen und Fensterbändern der Bukarester Architektur der Moderne an. Ebenfalls auf dem Magheru Boulevard liegt das Geschäftshaus „Scala" mit einem Kino im Erdgeschoss, das sehr an das Kino Lichtburg in Berlin erinnert.

Einige Bauten Fränkels befinden sich im Zentrum von Bukarest, andere im nördlichen Villenviertel, Stadtquartiere, die reich an Bauten der Klassischen Moderne sind. 1937, mit zunehmender Macht des Faschismus in Rumänien, emigrierte Fränkel nach London. Hier entwarf er Fabrik- und Wohnbauten. 1950–1968 setzte er seine Tätigkeit in den USA, als einer der ersten Hochschullehrer für Städtebau an der Miami Universität in Ohio, fort. 1974 verstarb Rudolf Fränkel in Ohio.

**Stand der Forschung**

Am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie wird eine Datenbank zu Architekten im Exil erstellt. Hier gibt es den Hinweis zu Unterlagen zum Leben und Werk Rudolf Fränkels in Kanada. 2007–2010 hatte die Autorin ein Marie Curie European Reintegration Grant (ERG) zum Thema „Innovationen in der Raumdisposition bei den Bauten der klassischen Moderne" und im Rahmen dieses Grants ein Secondment als Support Grant am Canadian Centre for Architecture. Aus verfahrenstechnischen Gründen wurde 2011 ein Projektantrag bei der Union der rumänischen Architekten zur Fortsetzung dieser Forschungstätigkeit abschlägig beschieden, sodass die Autorin ihre Forschung auf eigene Kosten fortsetzen musste.

**Archivforschung**

Forschungen wurden sowohl in Montreal, Kanada, beim Canadian Centre for Architecture, als auch in Bukarest, Rumänien, durchgeführt. In Montreal wurden sie als support grant abgeschlossen. Zur Zeit wird ein Projektantrag der Autorin zur Unterstützung für die Herstellung von Reproduktionen aus rumänischen Mitteln bearbeitet. Bei der Konferenz der Society of Architectural Historians im April 2021 wurde angekündigt, dass ein Alumni Netzwerk der ehemaligen Stipendiaten des Canadian Centre for Architecture ins Leben gerufen wird und die Autorin ihre Forschungsergebnisse dort vorstellen kann. Fündig wurde die Autorin auch in Archiven in Berlin (z.B. an der Akademie der Künste).

In Montreal sind Fotos folgender Bauten archiviert:
- House Flavian, 1936 (zehn Innenansichten, vier Außenansichten)
- Theater 1935 (vier Innenansichten)
- Fabrik, 1934 (drei Außenansichten)
- Mehrfamilienwohnung 1934 (Außenansicht) – es ist das Block Dr. Pop
- Studio 1934 (zwei Innenansichten)
- Kino 1936 (fünf Innenansichten und Außenansicht)
- Bürogebäude 1934 (Außenansicht), es handelt sich um Adriatica
- Mehrfamilienhaus 1936 (zwei Außenansichten), es handelt sich um Skala

In Montreal sind Zeichnungen folgender Bauten archiviert:
- Haus Vaida Comsa (2 Schnitte, 1 Möbeldetail)
- Haus Dr. Pop (3 Möbeldetails, 13 Schnitte, 2 Grundrisse)
- Wohnung Fränkel in Dr. Roth Haus (11 möblierte Schnitte, 1 Grundriß)
- Villa in Ferdinand (6 möblierte Schnitte)

In Bukarest (Rathaus) sind Dossiers zu folgenden Bauten archiviert:
- Adriatica
- Marta Dr. Pop
- Eduard Roth
- Vaida-Comșa
- Malaxa-Burileanu

**Literaturforschung**
Gerardo Brown-Manrique, Professor an der Miami University in Oxford, Ohio, an der auch Rudolf Fränkel zuletzt unterrichtete, hat sich mit dessen Laufbahn in Deutschland, Rumänien, England und den USA beschäftigt. Aus seinem Buch erhält man wertvolle Hinweise zu den Adressen der Bauten, auch in Bukarest.[4] Im Rahmen der Bukarester Ausstellung zur Restaurierung der Gartenstadt Atlantic in Berlin hat die Autorin Gerardo Brown-Manrique kennengelernt. Dies war der Beginn ihrer Forschungstätigkeit zu Rudolf Fränkel und ihrer Zusammenarbeit mit der Universität in Cincinnati.

2011 fertigte die Autorin aktuelle Aufnahmen der erhaltenen Gebäude Rudolf Fränkels in Bukarest an. Auf der Grundlage von aktuellen und historischen Karten wurden die Standorte ermittelt, auf arcGIS eine story-map erstellt, sowie Karten auf open street map, welche bereits veröffentlicht wurden.[5] Den aktuellen Aufnahmen wurden Archivbilder der ausgewählten Bauten gegenübergestellt, sodass die im Laufe der Zeit erfolgten Veränderungen erkennbar sind.

Die Karte in Abb. 1 enthält die Fotos vom aktuellen Zustand von:
- Adriatica 1933
- Imobil Dr. Roth (incl. apart. Fraenkel) 1933, George Enescu 8 (ehem. Alex Lahovary)
- Haus Pop 1934, intr. Caragiale 9
- Apart. Pop 1934, intr. Caragiale 10
- Kino Scala 1935/6
- Block Malaxa (mit Horia Creanga) 1935
- Block 1936, Magheru 1–3 (entkernt)

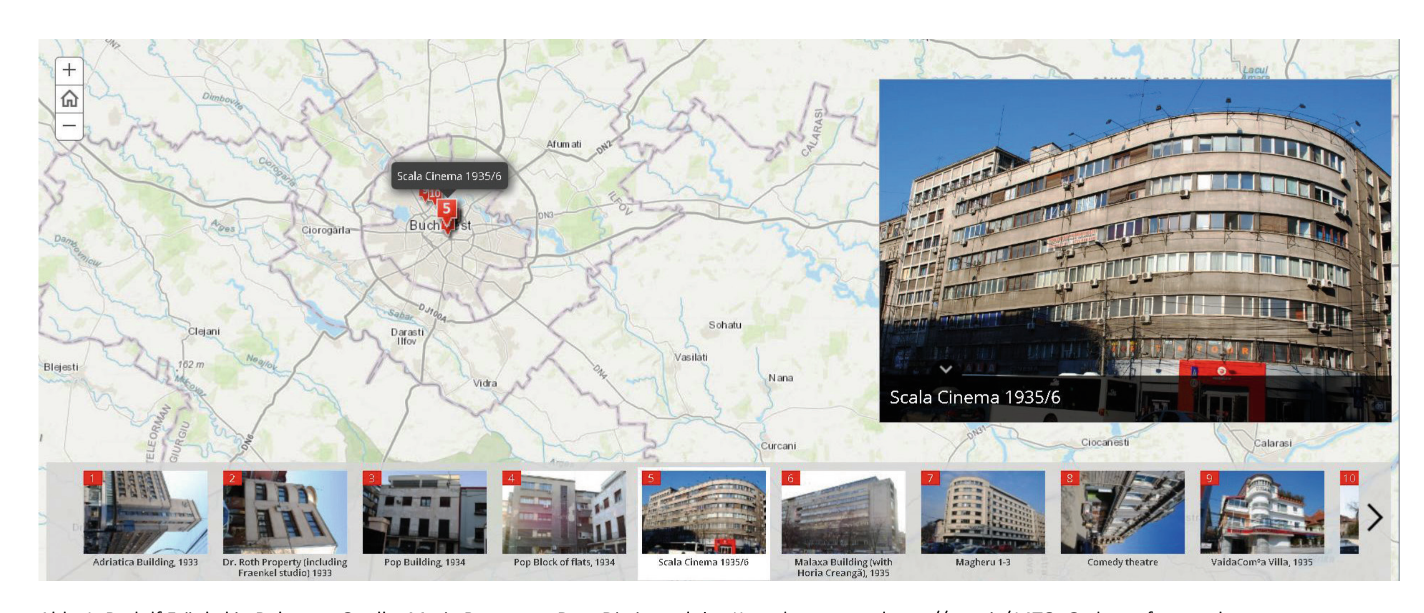


Abb. 1: Rudolf Fränkel in Bukarest. Quelle: Maria Bostenaru Dan. Die interaktive Karte kann unter https://arcg.is/14TOeO abgerufen werden.

– Komedietheater 1935, ehem. Mandinesti 2
– Haus Vaida-Comsa 1935, str. Aviator Mircea Zorileanu 89
– Villa Flavian 1936, str. ehem. Serg. Gh. Militaru 2 (jetzt Mahatma Gandhi) / sos. Kisseleff

Ausserdem gibt es:
– Textilfabrik Velvet 1934, Coltei 33 (zerstört)
– Otelu Rosu 1934

Das Theater und das Kino wurden auch von innen besichtigt. Das Kino „Scala“ markiert zusammen mit dem „Malaxa“ und dem Geschäftshaus Magheru 1 eine der wichtigen Straßenkreuzungen im Zentrum von Bukarest. Während des Erdbebens 1977 wurde das „Scala“-Gebäude stark beschädigt. Mittlerweile hat es einen neuen Eigentümer und ist geschlossen. Die Fassade ist nun ganz oder teilweise von Werbung überdeckt. (Abb. 1 und 2)



Abb. 2: Werbung auf dem Kino „Scala“.
Foto: Maria Bostenaru Dan.

Auch die Kreuzung zwischen Magheru Boulevard und Strada George Enescu (wo das Gebäude von Dr. Roth steht, indem sich die Wohnung von Rudolf Fränkel befand), hat große Bedeutung für die Rezeption der Klassischen Moderne in Bukarest. Der Abschnitt der N-S Hauptstrasse durch das Zentrum Bukarests ist als Boulevard der Klassischen Moderne geschützt (zona construita protejata ZCP). Es ist ein einzigartiges innerstädtisches Ensemble, das nur entstehen konnte, da im Zentrum von Bukarest Anfang des 20. Jahrhunderts noch Grundstücke für Neubauten zur Verfügung standen.

2021 bewarb sich die litauische Stadt Kaunas darum, ihr Zentrum, im Stil des Art Deco als UNESCO Welterbe schützen zu lassen. Auch in Bukarest sind Bauten im Stil des Art Deco zu finden. Die Arbeiten des bereits erwähnten Architekten Jean Monda gehören zum Beispiel dazu. Sie sind auf der Karte Bukarest Modernism Art Deco 1920–1945 eingetragen.[6] Der italienische Einfluss ist bei vielen Art Deco Bauten unübersehbar, so wie von dem in Mailand ausgebildeten Boris Zilbermans. 2019 wurde von B:MAD (die Initiative der obigen Karte) ein Wettbewerb ausgeschrieben, um ein Mini-Ensemble der Bauten der Moderne zu erstellen, der jedoch nicht umgesetzt wurde.

Die Gebäude Magheru 1–3 wurden entkernt. Eine Vorstellung der Baumaßnahmen auf der Rumänischen Architekturbiennale ist auf https://www.uar-bna.ro/2014/proiecte/d/141/ zu sehen. Im „Malaxa“ Gebäude sind viele der bauzeitlichen Stahlfenster durch Kunststofffenster ersetzt worden.




Abb. 3: „Malaxa“ und Magheru 1, im Jahr 2002.
Foto: Maria Bostenaru Dan.



Abb. 4: „Malaxa“ und Magheru 1, während der Arbeiten 2011.
Foto: Maria Bostenaru Dan.




Abb. 5: „Malaxa“ und Magheru 1, nach den Arbeiten 2013.
Foto: Maria Bostenaru Dan.



Abb. 6: Magheru 1, entkernt 2011.
Foto: Maria Bostenaru Dan.

**Vertiefung der Forschung zum Haus Dr. Roth**
Anlässlich einer Veranstaltung an der Ecole Federale Polytechnique du Lausanne MOOC auf edX „Housing“, hat die Autorin das Haus Dr. Roth ausgewählt.

1930 bis 1940 war eine Zeit reger Bautätigkeit in Rumänien. Nach der Vereinigung der drei rumänischen Provinzen 1918 nahmen die Fläche des Landes und die Bevölkerung stark zu. Das bedeutete, dass mehr ausgebildete Kräfte und mehr Ressourcen am Bau zur Verfügung standen.[7] Die neue Mittelklasse, die sich nach Paris sehnte (wo die Jugend normalerweise studierte), wurde von den Ideen der Klassischen Moderne angezogen, mit ihren geometrischen Fassaden der Vernunft und ihrer Ornamentlosigkeit.

In Bukarest gibt es entlang der Nord-Süd-Achse des Magheru und Bălcescu Boulevards einen Straßenzug, ähnlich dem Haussmannschen in Paris, auf dem die leeren Parzellen mit Mehrfamilienhäusern bebaut wurden. Diese unterscheiden sich von den Siedlungen an der Peripherie, da es sich hier um Bauten in dichter städtischer Bebauung handelt. Machedon und Scoffham nennen die denkmalgeschützte Zone des Magheru Boulevards eine einzigartige Abfolge von Bauten der Klassischen Moderne in Europa.[8]

Auch auf den Straßen rund um die geschützte Zone wurden kleinere Bauten mit den gleichen Stilmerkmalen der klassischen Moderne erbaut, wie das Haus Dr. Roth. Dieses Gebäude hat ein konstruktives Gerüst aus Stahlbetonrahmen,[9] das sich während der Erdbeben von 1940 und 1977 als vulnerabel erwiesen hat.[10] Ihre Grundrisse sind wegen der ungleichen Parzellierung, deren Zuschnitte sich am historischen Gefüge der Stadt orientierten, unregelmäßig. In den Schnittpunkten der Wände wurden die Stützen und Träger variabel eingesetzt, sodass die Bauten äußerst erdbebenempfindlich sind. So stürzte während des Erdbebens 1940 das Mehrfamilienhaus Carlton ein, weitere Bauten dieses Typs während des Erdbebens 1977. Oft waren es die höheren Eckbauten. Eine Resonanzschwingung entstand, da diese Gebäude mehr als sechs Stockwerke hatten. In der Folge wurden einige dieser Eckbauten beseitigt oder umgestaltet.

Das Haus Dr. Roth ist eine Arbeit von Rudolf Fränkel. Die Bauantragspläne sind in den rumänischen Archiven verfügbar (Rathaus von Bukarest). Einige Fotografien und Originalzeichnungen befinden sich beim Canadian Centre of Architecture in Montreal, Kanada. Die Autorin hat diese Primärquellen erforscht.

Das Haus Dr. Roth liegt westlich des Magheru Boulevard, in der Strada George Eescu. Während die meisten Bauten auf dem Magheru Boulevard in der geschützten Zone „Boulevard der Moderne“ liegen, die in den 1930er Jahren in geschlossener Bauweise errichtet wurden, stehen die Bauten in den kleinen Seitenstraßen oftmals auf isolierten Parzellen als Solitär. Wie ein Foto zeigt, haben die Nachbargebäude von Haus Dr. Roth eine geringere Höhe und sind aus früherer Zeit. Anders als in den Gebäuden des Boulevards ist das Erdgeschoss nicht kommerziell genutzt.

Das Haus Dr. Roth wurde 1933 errichtet und ist ein typischer Bau für das mittlere Bürgertum. Es ist ein Mehrfamilienhaus mit drei Obergeschossen. In jeder Etage befindet sich eine Wohnung für eine kinderlose Familie mit einem Schlafzimmer für das Ehepaar. Sie hat zwei Zugänge: den Haupteingang und den Nebeneingang für das Personal mit entsprechenden Treppenhäusern. Diese doppelte Verkehrsführung war typisch für alle Bauten jener Zeit, die für die bürgerliche Schicht errichtet wurden. Die Wohnungen sind großzügig geschnitten, sie haben große und zahlreiche Zimmer. Jedes Zimmer hat seine spezifische Funktion. Die Tag- und Nachtzonen sind klar getrennt. Die Tagzone liegt straßenseitig, mit einem Esszimmer auf der gleichen Seite wie der Küchengang, das in der Fassade durch ein bow-window betont wird. Die Nachtzone ist mit einem Balkon zum Innenhof ausgerichtet. Die Fassade des Hauses wird durch die zusammengefassten Fenster in der Horizontalen betont, und erhält eine vertikale Gegenbewegung durch den geschwungenen Erker. Das Bürgertum bevorzugte den Bautyp der Klassischen Moderne gegenüber dem früheren Neu-Rumänischen Stil.

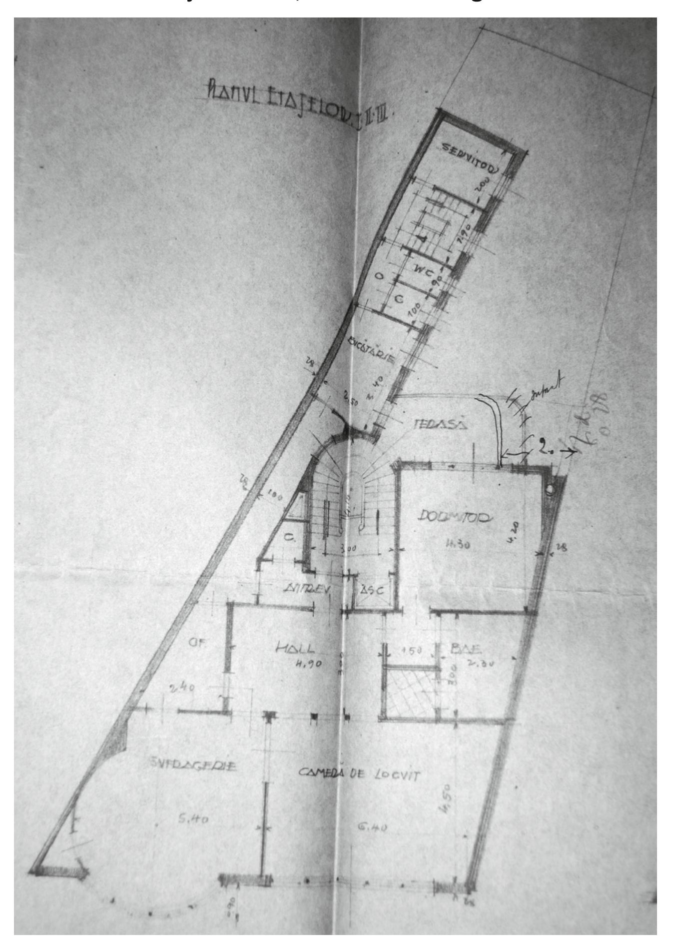



Abb. 7: Archivbild vom Dr. Roth Gebäude – Plan.
Quelle: Archiv der Stadt Bukarest.

Die Autorin hat das Haus Dr. Roth gewählt, weil sich dort das Studio des Architekten Fränkel befand. Innenzeichnungen und Fotos sind im Canadian Centre for Architecture in Montreal archiviert. Archivfotos können im Artikel über die Wohnung Fränkels von Mihaela Pelteacu eingesehen werden.[11]

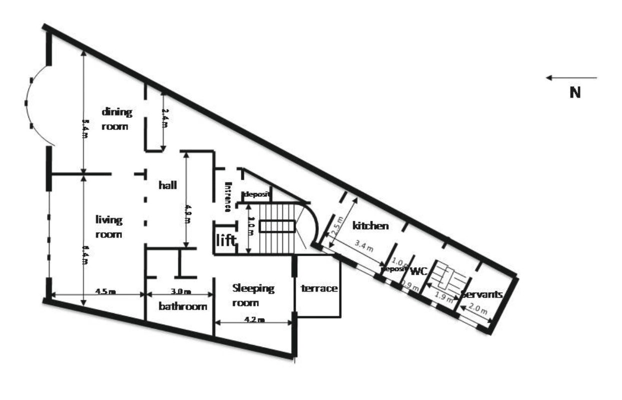



Abb. 8: Neuzeichnung der Autorin der Wohnung von Fränkel im Haus Dr. Roth.




Abb. 9: Fotografie vom Haus Dr. Roth im Kontext.
Foto: Maria Bostenaru Dan.

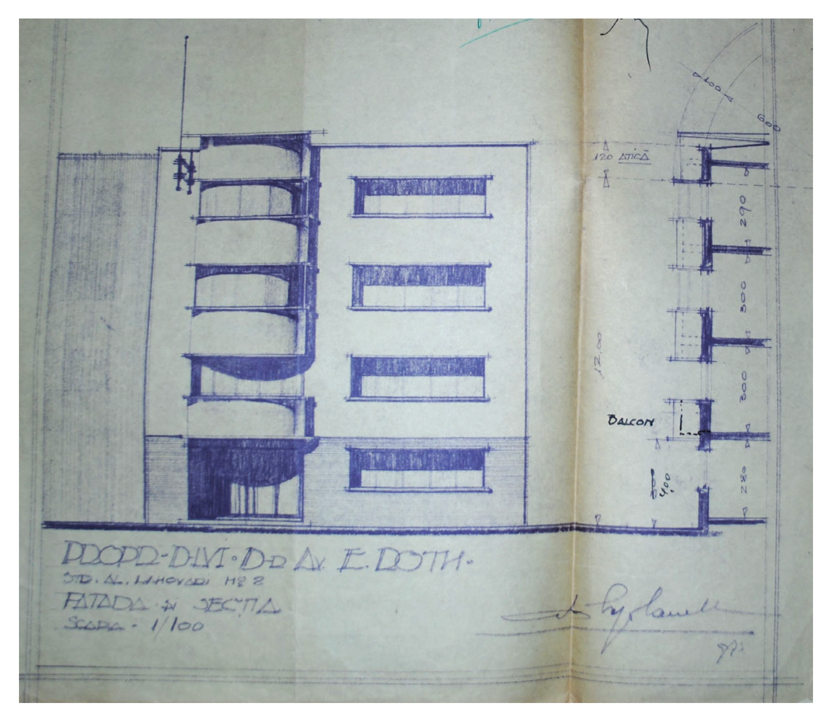



Abb. 10: Archivzeichnung von Haus Dr. Roth, Fassade.
Quelle: Archiv der Stadt Bukarest.

## Forschungsfragestellung

2021 wurde ein Projektantrag der Autorin zur Unterstützung der Weiterbearbeitung ihres Fotoarchivs zur Klassischen Moderne bewilligt. Ihr Forschungsgegenstand sind Untersuchungen zur Erdbebensicherheit von Bauten der Klassischen Moderne.

Die Bauten von Rudolf Fränkel haben eine besondere Stellung. „Adriatica“ ist ein Gebäude, dessen Tragwerk in Stahl ausgeführt ist. Das Forschungsinteresse der Autorin umfasst eine vergleichende Untersuchung des von Rudolf Fränkel gewählten Stahltragwerks mit Tragwerken der Bauten Otto Haeslers und den deutschen Einfluss auf die Architektur in Bukarest. Dafür wurden die Bauten Otto Haeslers für die Siedlung Dammerstock in Karlsruhe besichtigt und für die World Housing Encyclopedia modelliert.[12]

Weiterhin sollen die konstruktiven Ecklösungen und Schnitte von Fränkels Bauten verglichen werden. In Deutschland hat die Autorin die Gartenstadt Atlantic von Fränkel besucht. Diese wurde vor kurzem aufwendig restauriert. Zu der Siedlung ist ein Buch von Gerwin Zohlen erschienen.[13] Eine Auswertung der Ergebnisse aus der Archivforschung zu Fränkel, hat im Rahmen des Marie Curie European Reintegration Grant PIANO in Kanada stattgefunden. Grundlegend für weitere Forschungen sind die deutschen Baurichtlinien in der Zwischenkriegszeit sowie das Buch des rumänischen Architekten Victor Asquini „*Indicator Tehnic în construcții*“[14], der zahlreiche Art Deco Bauten in Bukarest errichtet hat.[15]

## Schlussfolgerungen und weitere Arbeit

*Lessons learned* erfasst und beschreibt am Beispiel von Fränkels Bauten die Erforschung des zeitgenössischen Umgangs der Denkmalpflege mit den Gebäuden der Zwischenkriegszeit. Die Grundlage bilden die einschlägige Literatur sowie die positiven Ergebnisse des Projekts der Architekturbriefmarke „Häuser, die nicht mehr weinen“ (ein rumänisches Projekt). In Zukunft sollte ein Fragebogen mit verschiedenen Kriterien zur Denkmalpflege erstellt werden. Dieser soll bei Besuchen vor Ort, Konferenzen oder bei der Auswertung einschlägiger Literatur hinzugezogen werden. Das Bewertungssystem umfasst multidisziplinäre Kriterien auf dem Gebiet der Architektur, der Erdbebenertüchtigung, der Fotografie und des Städtebaus. Aus diesen Kriterien werden Zusammenhänge erkennbar, die den konservatorischen Umgang mit den gefährdeten Bauten erleichtern sollen.

Ziel der Forschungen ist es, eine Liste von Gebäuden mit seismischem Risiko zu erstellen, um die Vulnerabilität der gefährdeten Bauten mit Ingenieuren zu beraten. Die Sanierung des Bürohauses Magheru 1, ein Projekt, das auf der rumänischen Architekturbiennale präsentiert wurde, könnte beispielhaft sein. Seitdem wurde auch ein Warenhaus in Bukarest in ähnlicher Weise saniert, indem man einen vulnerabler Zwischenkriegsbau generalsanierte. Im Rahmen des Graduiertenkollegs „Naturkatastrophen“ an der Universität Karlsruhe von 2000 bis 2004, an dem die Autorin teilnahm, wurde bespielhaft der Kostenrahmen für eine Instandsetzung und alternativ für einen Neubau ermittelt.

## Anmerkungen

1 Vgl. *7 Pionieri Evrei ai Arhitecturii Moderne din România:* https://www.icr.ro/bucuresti/expozitia-7-pionieri-evrei-ai-arhitecturii-moderne-din-romania-si-participare-romaneasca-la-ecoweek-2019 – Aktualisierungsdatum: 22.03.2022.
2 Zohlen, Gerwin (Hrsg.): *Rudolf Fränkel: die Gartenstadt Atlantic und Berlin; eine Ausstellung im Deutschen Werkbund.* Sulgen: Niggli 2006.
3 Vgl. *Rudolf Fränkel*: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1ysSGF_BXz5aKXnT6WLcHwxqJ7dXZMk6K&ll=47.50433851055671%2C-23.87785549999996&z=3 – Aktualisierungsdatum: 22.03.2022.
4 Vgl. Brown-Manrique, Gerardo: *Rudolf Fränkel and Neues Bauen. Work in Germany, Romania and the United Kingdom*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2009.
5 Bostenaru Dan, Maria: Rudolf Fränkel în Bucuresti. 110 ani de la Nastere. Rudolf Fränkel in Bucharest. 110 years from Birth. In: Argument Nr. 4, Jg. 3 (2012), S. 325–336. Online unter https://argument.uauim.ro/en/issues/4/88/
6 Vgl. B:Mad: *Bucuresti/Bucharest Modernism Art Deco 1920–1945*. https://artdecobucharest.ro/ – Aktualisierungsdatum: 22.03.2022.
7 Prager, Emil: *Betonul armat in Romania.* Bucuresti: Editura Tehnica, 1979.
8 Machedon, Luminita; Scoffam, Ernie: *Romanian Modernism: the Architecture of Bucharest 1920–1940.* London: MIT Press, 1999.
9 Prager, Emil: *Betonul armat in Romania.* Bucuresti: Editura Tehnica, 1979.
10 Balan, Stefan; Cristescu, Valeriu (Hrsg.): *Cutremurul de pamint din Romania de la 4 martie 1977.* Bukarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1982.
11 Pelteacu, Mihaela: Locuință-birou în București. Apartamentul arhitectului Rudolf Fränkel – Studio Dwelling in Bucharest. The Apartment of Architect Rudolf Fränkel. In: Arhitectura Nr. 6, Jg. 112 (2018), S. 82–89.
12 Zur World Housing Encyclopedia, vgl. https://www.world-housing.net/
13 Zohlen, Gerwin (Hrsg.): *Rudolf Fränkel: die Gartenstadt Atlantic und Berlin; eine Ausstellung im Deutschen Werkbund.* Sulgen: Niggli, 2006.
14 Asquini, Viktor: *Indicator Tehnica în construcții.* Bucuresti: Cartea Romaneasca, 1942.
15 Die Bauten von Victor Asquini sind auch auf der Art Deco Karte verzeichnet.

# Jewish Architects in Construction of Modern Kaunas, Lithuania, 1919–1939. A Collective Portrait

*Marija Drėmaitė*

# Jewish Architects in Construction of Modern Kaunas, Lithuania, 1919–1939. A Collective Portrait

*Marija Drėmaitė*

## New post-Imperial states of Europe and Republic of Lithuania 1918–1939

The new nation states that emerged on the European map in 1918 following the collapse of the great European empires in the wake of World War I became enthusiastic participants in the race to modernize, hoping to keep pace with global trends and become more European in the process.[1] Renewal was the central goal of many European cities, particularly those that were restored or newly designated as administrative capitals, such as Warsaw, Helsinki and Belgrade, or as Tallinn, Riga and Kaunas.[2] It was the scope of the East Central European crisis, as Martin Kohlrausch has noted, that allowed modernist architects to achieve cultural, political and social relevance in the form of new professionals and socially charged figures, whose expertise was essential to the nation-building process.[3]

On 16 February 1918, the founders of the newly proclaimed independent Republic of Lithuania declared Vilnius to be their capital. By January 1919, however, geopolitical tensions and territorial conflicts forced Lithuania's government to quickly relocate to the country's second largest city, Kaunas. By 1920, Vilnius was under Polish military control. Kaunas took on a unique status – that of a provisional capital, a designation that led to the city's radical transformation. Like many newly established states, Lithuania gained its independence at a time with few practicing architects. A new generation of professionals had to be created. Representing different generations and educational backgrounds, this group of people succeeded in creating a strong architectural school, the influence of which was felt long into the second half of the 20th century – both in Soviet Lithuania and in the Lithuanian diaspora. However, little is known about the designers representing the Jewish community, which made 25–26 percent of Kaunas residents in the interwar period, and contributed greatly to the construction of the modern city.[4] Based on archival and published sources (documents, letters, memoirs and contemporary press), this article is focused on the Jewish architects, construction engineers and contractors who actively participated in construction of modern Kaunas in 1919–1939.

## Modern Kaunas and its Jewish Community in 1919–1939

In early 1920s Kaunas lacked the essentials taken for granted in modern cities, such as proper water supply, sewage systems, modern housing and other conveniences. Over the next twenty years, the city limits expanded seven times, the population nearly doubled to 155,000 residents, and some 12,000 structures were built around the city. The engineering

infrastructure, improved transportation network and the construction of comfortable residential housing helped Kaunas present itself as a modern metropolis. In fact, Kaunas was built by its residents: newcomers with family roots in the rural provinces, enthusiastic returning émigrés from the United States of America, and local Jewish entrepreneurs.

Jews settled in Kaunas already in the 15th and 16th century, however a more active city life began in the mid-19th-century, after Russian tsarist government allowed Jews to live freely and build houses in Kaunas.[5] Due to the specific social and ethno-confessional policies of the Russian Empire, the Jews on the western border of the Empire became actively involved in the economic sphere. For example, at the end of the 19th century they accounted for 73.2 percent of all traders and industry owners in Kaunas Province. After Lithuania declared its independence, the Jewish community was actively involved in its creation. Multicultural Kaunas was the only city in Lithuania where the city council in 1918–1919 had elected a Praesidium, which consisted of 4 representatives of different nationalities – the Lithuanian Juozas Vokietaitis, the Pole Michal Junowicz, the Jew Maksas Soloveičikas[6] and the German Paul Medem. The fact that the first Mayor Jonas Vileišis was only elected in 1921 proves the ability of the multinational city council to reach a compromise and agreement.[7]

Although Kaunas was the capital of an ethnically based nation state with nearly 60 percent of its residents identifying as ethnic Lithuanians, the city retained its multinational character, which was clearly reflected in its architecture. The active participation of Kaunas' German (3 percent), Polish (3.3 percent), Russian (3.3 percent), and especially large Jewish (25.5 percent) communities was evident in the life of the city. The owners of the companies and factories returned to Kaunas and undertook the restoration of the factories and production. By 1937, Kaunas had 314 operational factories and nearly 2,500 small industrial workshops and crafts companies – Jewish entrepreneurs owned 57 percent of industrial enterprises and 83 percent of commercial establishments.

**Training of Jewish architects and construction engineers**

After the Russian Tsar closed Vilnius University in 1832, the students from Vilnius and Kaunas regions usually travelled to institutions of higher learning in the Russian Empire to obtain degrees in architecture, mostly to St. Petersburg. In the Russian Empire, Jewish students were admitted to universities only in limited numbers, thus only a few graduates of the Imperial schools became active architects in Kaunas in the early 1920s: Mikas Grodzenskis (born 1887, received diploma from Kharkiv School of Technology) (Fig. 1), Grigorijus Mazelis (born 1892, received diploma from St. Petersburg Institute of Civil Engineering in 1911), Leonas Ritas (born 1886, received diploma from St. Petersburg Institute of Technology in 1914) (Fig. 2), and Boruchas Klingas (born 1888, received diploma from the Warsaw Polytechnical Institute in 1917).

Fig. 1: Passport card with a photograph of Mikas Grodzenskis, 1926.
Source: Kaunas Regional State Archives.


Eilės Nr. 18505

Pavardė Ritas.

Vardas Leonas.

Paso blanko Nr. 492702.

Gyvenamoji vieta: Valsčius ....

Kaimas (miestas) Kaunas.

Gimimo diena arba amžius: 34 m.

Gimimo vieta: Apskritis Kaunas.

Valsčius ....

Asmens žymės: Ūgis: ....

Plaukai: ....

Akys: ....

Veidas: ....

Ypatingos žymės:

Darbas Inžinierus.

Tautybė Žydų.

Tikyba Judejų.

(Parašas)

Fig. 2: Passport card with a photograph of Leonas Ritas, 1920.
Source: Kaunas Regional State Archives.

In 1922, the University of Lithuania (from 1930 known as the Vytautas Magnus University) was established in Kaunas with a Chair in Architecture, lead by Professor Mykolas Songaila (1874–1941), at the Department of Construction in the Faculty of Technology. Although the majority of students were Lithuanian (71.35 percent in 1930 and 77.15 percent in 1940), they were followed by large numbers of Jewish heritage students (21.54 percent and 16.62 percent respectively) who got the opportunity of acquiring professional studies at home country.[8] Over 20 years, the Construction Department conferred diplomas on 190 civil engineers.

In 1934 six Jewish graduates received diplomas in construction engineering, followed by six in 1935, three in 1936, nine in 1937, five in 1938, nine in 1939, and eleven in 1940.[9] Many of their final projects demonstrated a similar balance between building design projects and civil engineering works like bridges and railways. The graduates Jakovas Peras, Volfas Brunas, Dovydas Chenkinas, Geršonas Davidavičius, Solomonas Droras, Michailas Dulmanas, Calelis Elpernas, Noachas Evenas, Giršas Izraelis, Mordochas Kleinas, Borisas Levinas, Ošeris Lipšicas, Šmuelis Liubeckis, Beras-Ovsejus Merkinas, Elijas Reibmanas, Geršonas Rozentalis, Pinkus Šeinzonas, Leiba Zimanas (after spending three years at Ghent University), and others made the new generation of young modernist architects – most of them were born between 1900–1910 in Kaunas, Kaunas region or neighboring Lithuanian towns.

The Construction Department was dominated by male students, however: the first and only woman to graduate from its programme in 1930 was Sara Mitkovskaitė (Fig. 3). Born in 1900 in Vilkaviškis into a Jewish family, Mitkovskaitė completed secondary school in Nizhny Novgorod, Russia, in 1917 and went on to study at the Higher Technical School (VKhUTEMAS) in Moscow from 1920 to 1921. She began her studies at the University of Lithuania in Kaunas in 1922 but had to suspend her education from 1925 to 1926 because she was unable to pay the university fees. In 1930 she defended her dissertation entitled The Kaunas City People's House and received the first construction engineering diploma ever conferred on a female student by Vytautas Magnus University.[10] It also important to mention, that a second female designer in Kaunas was Beilė Šeinzonaitė, who studied architecture in Paris, however she did not verified her diploma in Lithuania and was certified as a technician.[11]



Fig. 3: Photograph of Sara Mitkovskaitė, the student of the University of Lithuania, 1922. Source: Lithuanian Central State Archives.

Another direction of young aspiring generation of future architects was the Western Europe. In the 1920s, many Kaunas-born Jewish students chose to study in Western Europe and often attended schools that followed a German curriculum as in the Zürich Polytechnic School (Mozė-Izaokas Blochas, Noach-Ber Joffe), the Mecklenburg-Strelitz Polytechnic Institute (Jakovas Hiršas Bernšteinas), and especially the Berliner Technische Hochschule in Charlottenburg, where Aleksandras Finkelšteinas, Aleksandras Rozenbliumas, Šnejeris Tabrys, Solomonas Milis, Samuelis Reznikas, Levas Rabinavičius and others received their diplomas. Future architects were also drawn to the Deutsche Technische Hochschule in Prague (Samuelis Vinzbergas) and Brünn/Brno (Aba Aizikavičius). University of Liège was attended by Šmerelis Aleksandravičius, Volfas Brunas and Kopelis Gudinskas, whereas Beras Gensas, Icikas Solominas, Pinkus Lamdanskis and Jakovas Levinas received their diplomas at the Technical Department at Ghent University. Technical Institute of the University of Caen in Normandy attracted Šeimas Terespolskis, Ševelis Neišteteras, Chaimas Grišovičius, and Elijus Moisiejus Lurjė. Anatolijus Rozenbliumas (1902–1973), the renowned concrete construction specialist and structural engineer of nearly all of Kaunas' most prominent public buildings, studied at the Vienna Technische Hochschule and the Higher School of Industry in Köthen, Germany, where he received an engineering degree in 1927.

Studying at the leading architectural institutions abroad was an important aspect of the new architectural culture in Lithuania, which overall raised the status of the profession. An established narrative is that modernist Kaunas was designed by Western European graduates who came back home and shared their knowledge. Indeed, in 1934, some 46 of the 311 engineers and architects registered in Lithuania had obtained their degrees in Western and Central Europe.[12] Among the 117 members of the Lithuanian Society of Engineers (LIS), which included also architects, there were 17 Jewish engineers present at the 1932 Congress. In 1939 ca. 80 Jewish engineers (20 percent) were among 400 certified construction engineers in Lithuania.

**Construction for Jewish community in Kaunas**

The main occupation for Jewish architects and construction engineers was in private businesses – contractors, structural engineers and designers, mainly working for the Jewish community in the early 1920s. Jewish businessmen established many new industries – textiles, chemistry, pharmacy, cosmetics, and building materials industries, and were the main construction contractors with such well known names as brothers Dovydas and Gedalis Ilgovskis, Jechielis Kaplanas, Izaokas M. Kaplanas, and Leonas Markovičius. One of the first new buildings was the Central Jewish Bank with a shopping arcade, designed by Grigorijus Mazelis ir Mikas Grodzenskis in 1924.[13] An original Art deco style structure on the main Laisvės avenue was opened in 1925. (Fig. 4)




Fig. 4: The Central Jewish Bank on Laisvės Alėja, architects Grigorijus Mazelis and Mikas Grodzenskis, technical supervision by Feliksas Vizbaras, 1925. Photo: author unknown, Vytautas the Great War Museum.

Jewish health and social organizations in Kaunas were actively building new sanatoria, orphanages, schools and sports facilities. Several cases of appropriating German designs for the new buildings for Jewish community show that in the early 1920s there was no enough expertise for new types of modern buildings. Therefore, architects and engineers consulted German professional literature, architectural magazines, and followed the news of German architecture. The OZE Jewish healthcare society building was designed by the local technician Grigorijus Mazelis who adopted the drawings by Walter Kretschmer and Arthur Abraham Schragenheim in 1926.[14] The modernist elements – a cylindrical porch and flat roof, as well as a function of a building meant for physical training, supplied with modern central heating and ventilation system[15], heralded a modern era in Kaunas. Another case of appropriation was a modernist Jewish orphanage built in 1932, in Žaliakalnis residential district. The inscription on the 1931 drawing by Boruchas Klingas says 'the building is based on design by a German architect Hirschfeld'.[16] Sunlight, cleanliness and space were important elements of the modern building with a garden and a courtyard for sunbathing.[17] (Fig. 5)

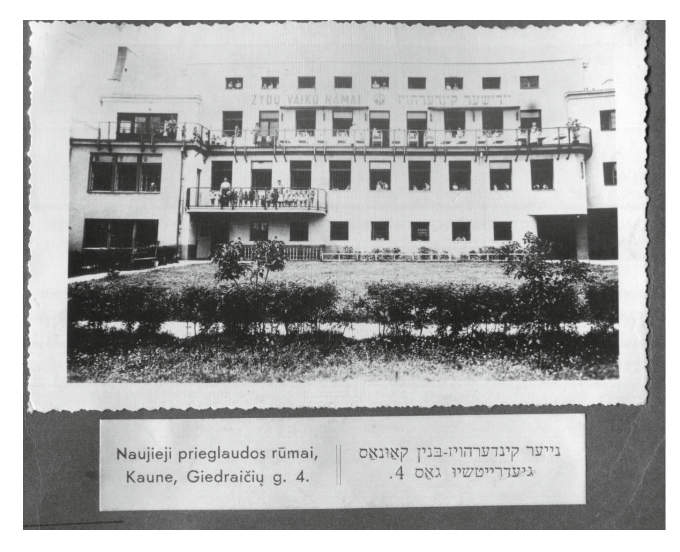



Fig. 5: Jewish Children's Home in Kaunas, Giedraičių Street 4 (now Giedraičių g. 8 / Višinskio g. 37), from the Photo album 'Jewish Children's Homes. Kaunas, Giedraičių St. 4 and Pilies St. 13', 1932. Source: Vilna Gaon Museum of Jewish History (VŽM 408-1).

Klingas also designed a Hebrew Realgymnasium in 1930. The construction was financed by the Jewish American philanthropist Edward Azriel Chase. The functionalist school had modern facilities: a gym and a ceremonial hall, labs, a technical drawing hall, canteens, cloakrooms, and showers.[18] The distribution of functional spaces of the building shows that the school propagated progressive ideas of education and learning (Fig. 6). Jewish education system was well established in Kaunas – in

1939 six private gymnasiums in the languages of instruction in Hebrew and Yiddish were operating, including the Schwabe Hebrew Gymnasium originally designed by Grigorijus Mazelis in 1926.[19] Vocational training was also provided. In 1932 Mikas Grodzenskis designed a modern craft school with workshops for the ORT society.[20]

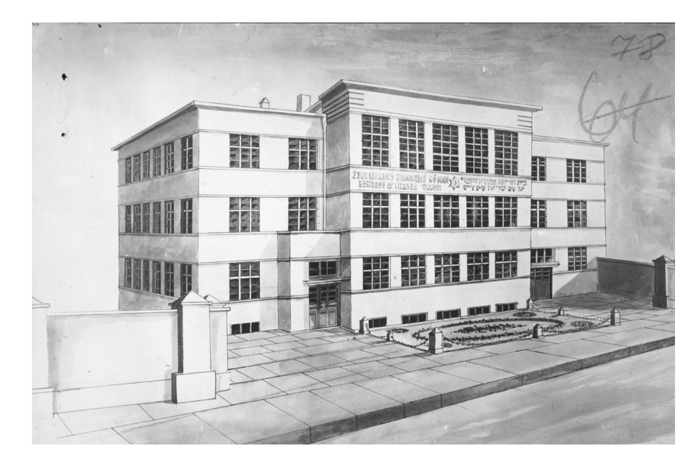


Fig. 6: Design for the Jewish Realschule, architect Boruchas Klingas, 1930. Source: Lithuanian Central State Archives.

Grodzenskis, who was a respected engineer and contractor also designed and built a modern private house with a hospital for Dr. Elchanan Elkes, which was one of the earliest examples of functionalism in Kaunas in 1930 (Fig. 7). The private four-storey home with an office of Mikas Grodzenskis built in 1930 on Maironio street as well as his smaller house on K. Donelaičio street (1929) were modernist structures with comfortable apartments, flat roofs, white flat façades and row windows. Grodzenskis also designed several modernist apartment houses for Jewish commissioners in the 1930s.



Fig. 7: The Elchanan Elkes Hospital, architect Mikas Grodzenskis, 1930. Photo: author unknown, Lithuanian National Museum.

Construction of private houses, both for rent and private residences, were the most popular form of investment in the interwar Kaunas. More than twelve thousand construction permits were issued between 1918 and 1940, with sixty percent of those allocated to residential buildings. Housing was in severely short supply in the growing provisional capital. The late 1920s and early 1930s, popularly known as

the ‘apartment crisis’, became a true golden era for architects and contractors: buildings constructed in the city center brought profits of up to twenty-five percent. Such returns on investment and high demand from prospective tenants helped spur further construction development. In 1935 almost half of all private home owners were Jewish citizens of Kaunas.

The most popular tenement house in central Kaunas was a three to five storey apartment building with six to twelve comfortable apartments. The owner of a building resided in one of its apartments, renting out the other units. Usually two luxury apartments were built per storey with a main and service entrances. Buyers of land in the city center embraced innovation in architectural and construction technology and favoured high quality materials, bringing new, modern, and comfortable residential buildings to central Kaunas.

Leonas Ritas, who designed the Rabbinical School ‘Kneses – Isroel’ in 1934 and the Jewish girl gymnasium ‘Javne’ in 1937, became the most popular architect for Jewish investors in building private houses, offering fashionable designs from art deco style in the 1920s to modernism in the 1930s. In mid-1930s the younger generation joined the professional market for more varied commissioners. Kaunas University graduate Jakovas Peras designed an ultra-modernist villa for Jonas Glemža, the Lithuanian cooperative union ‘Pienocentras’ director in 1936 (Fig. 8), and Leiba Zimanas and Izaokas Trakmanas designed a modernist apartment house for the family of Taubė-Feibė and Mozė Elšteinas, the owner of a perfume and cosmetics shop. In 1935, the Kaunas municipality acknowledged it as having ‘the most beautiful residential façade’ (Fig. 9).



Fig. 8: A residential building owned by businessman Jonas Glemža on V. M. Putino Street, architect Jakovas Peras, 1936.
Photo: Vytautas Augustinas, c. 1937, Lithuanian National Museum.

Jewish structural engineers were actively involved in collaborations with different architects working on national projects, for example the well-known modernist architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis

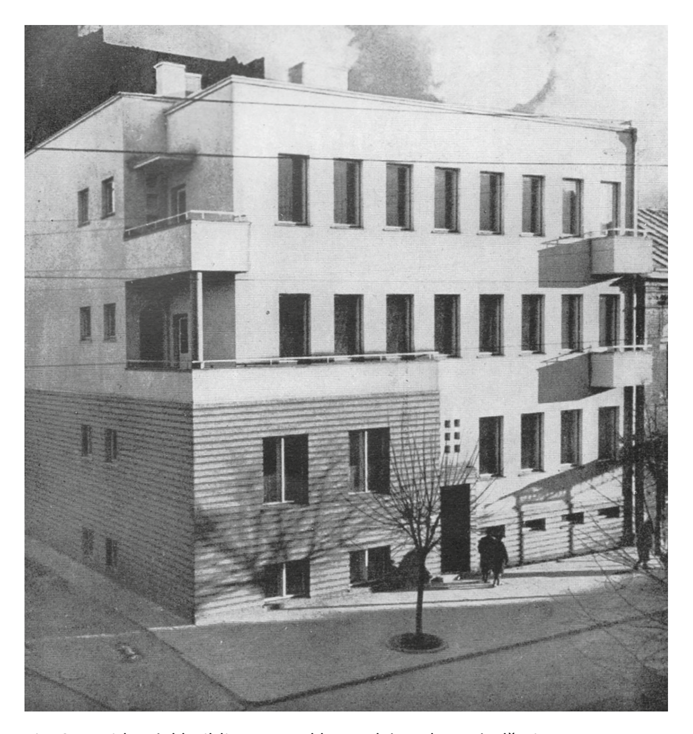


Fig. 9: Residential building owned by Taubė and Mozė Elšteinas, on Leono Sapiegos Street no. 4, architects Leiba Zimanas and Izaokas Trakmanas, 1935. Photo: Kauno miesto statistikos metraštis 1937, t. 4, Kaunas, 1938.

worked together with structural engineers Anatolijus Rozenbliumas, Solomonas Milis and Šmejeris Tabrys. Rozenbliumas became famous after his outstanding design for a very special building in Kaunas – the Basketball Arena, known as Kauno Halė in 1939. (Fig. 10) It was the first arena in Europe to be built specifically for basketball.[21] Rozenbliumas designed unique structural construction for the arena to accommodate 11,000 visitors (with 3,500 seats), which was assembled in six months. Symbolically, the Lithuanian men's basketball team won the European Championship in the Kaunas Sports Hall in 1939.

**Conclusion**

The modern Kaunas in 1919–1939 was fundamentally shaped by the overall process and urgency of the city's status as a provisional capital, and the large Jewish community of Kaunas actively participated in the construction of modern Kaunas (building contractors, structural engineers, construction engineers and architects). Two generations of modern architects can be described: the first one was born ca. 1888–1890s, trained in the Russian Imperial schools and were the first to offer modern designs for the Jewish community in the early 1920s. The second generation born in 1900–1910 was trained in Western European schools or the local University in Kaunas and became active designers making almost 20 percent of Kaunas architects in the late 1930s. They produced modern designs for housing, industry, and commerce for Jewish and Lithuanian commissioners. The construction of modern housing became one of the most significant attributes of Kaunas Modernism and the Jewish community of Kaunas designed, built and owned almost half of new housing. Modernism and functionalism predominated these designs in the 1930s, and demonstrated a close connection with Western European trends in architecture.

The modern and productive Jewish architectural community in Kaunas was abruptly destroyed in 1941. After the Soviet occupation in June, 1940, the Soviet deportations started in June 1941, and were first of all aimed at the cultural, economic, political and military elite of Lithuania, therefore it also affected Kaunas'

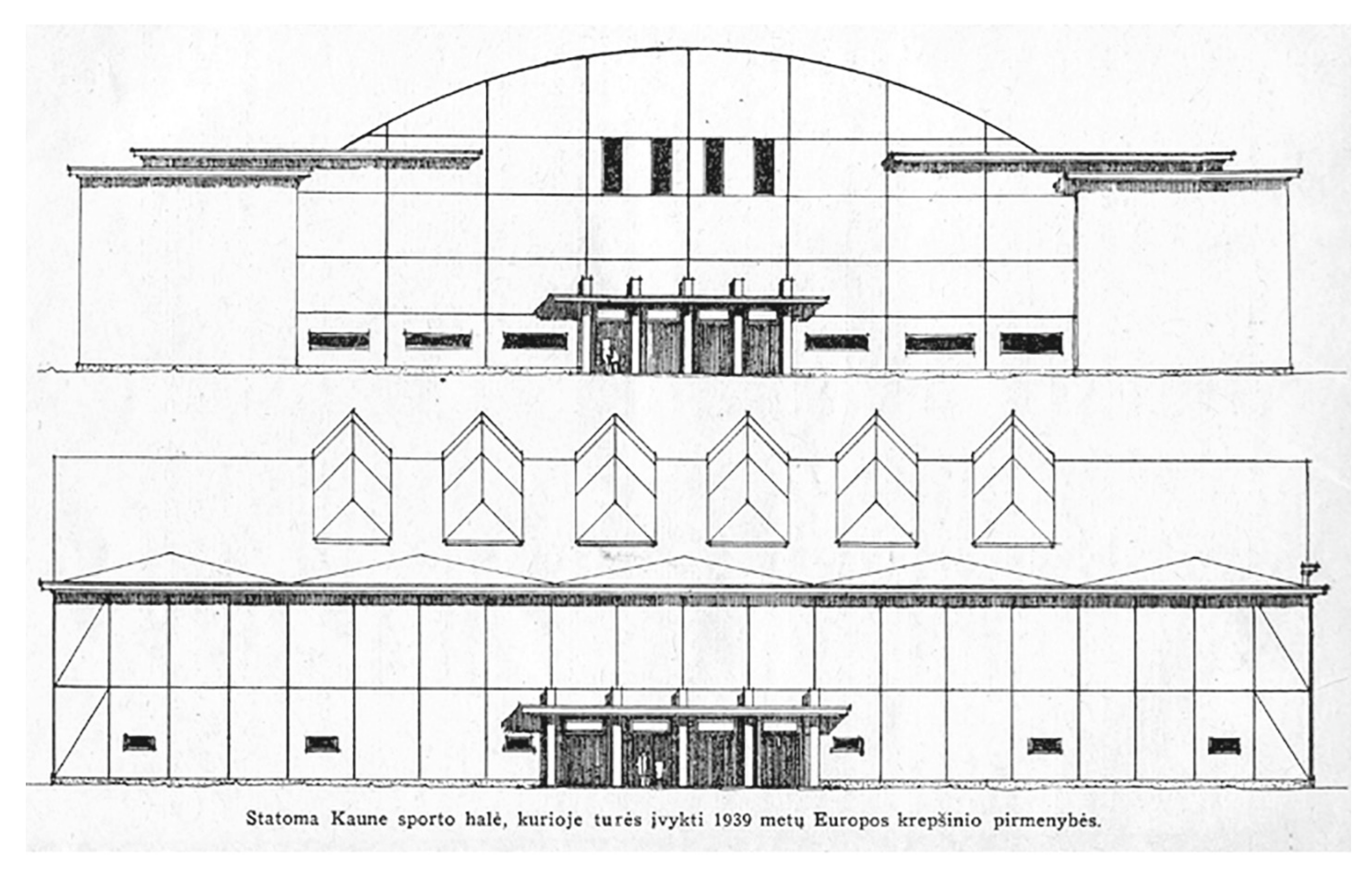



Fig. 10: Anatolijus Rozenbliumas, drawings for the Kaunas Sports Arena, 1938. Published in Fiziškas auklėjimas, 1938, no. 12, p. 58.

Jews. The family of Gedalis Ilgovskis, contractors and construction engineers, was deported to Barnaul in Altai Region, Russia, while their properties in Kaunas were nationalized by the Soviet government. In July 1941 the Nazi government established the Kovno Ghetto. Jewish architects and engineers who stayed in Kaunas, including well-known concrete structural engineers Anatolijus Rozenbliumas and Solomonas Millis were, together with their families, placed in Kovno Ghetto. Both fortunately survived and later worked as prominent construction engineers in Soviet Lithuania until the 1970s. Several highly qualified Jewish engineers – Volfas Brunas, Michailas Dulmanas, Izraelis Giršas, Šmuelis Liubeckis, Leiba Zimanas – were evacuated to Soviet Russia at the beginning of the Nazi occupation in June, 1941. They were sent back to Soviet Lithuania at the end of 1944, taking up posts in major construction and design institutions.

## References


1 Behrends, Jan C.; Kohlrausch, Martin (ed.): *Races to Modernity. Metropolitan Aspirations in Eastern Europe, 1890–1940*. Budapest; New York: CEU Press, 2014.
2 Fülberth, Andreas: *Tallinn–Riga–Kaunas. Ihr Ausbau zu modernen Hauptstädten 1920–1940*. Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2005.
3 Kohlrausch, Martin: *Brokers of Modernity. East Central Europe and the Rise of Modernist Architects, 1910–1950*. Leuven: Leuven University Press, 2019, pp. 19, 44.
4 Kančienė, Jolita: *Žydų indėlis į Kauno tarpukario architektūrą (The contribution of Jews to the architecture of interwar Kaunas)*. In: Jomantas, Alfredas: Žydų *kultūros paveldas Lietuvoje (Jewish Cultural Heritage in Lithuania)*. Vilnius: Savastis, 2005, pp. 91–104.
5 Citvarienė, Daiva; Pakštalis, Arvydas (eds.): *The Jews of Kaunas.* Kaunas: VšĮ „Kaunas 2022“, 2021.
6 All Jewish personal names in this essay are given in the official Lithuanian transcription (referring to passports and other official documents) to avoid different spelling and transcription forms that were used because of varied official documentation of different historical periods and languages.
7 Morkūnaitė-Lazauskienė, Aistė: *Kauno savivaldybės ir centrinės valdžios santykiai (1918–1931)* (*Relationship between Kaunas Municipality and the Government (1918–1931)*). In: *Kauno istorijos metraštis (Yearbook of Kaunas History)*, vol. 10, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2009, pp. 35–48.
8 Kaunas University of Technology Museum: *History of the Construction and Architecture Department*, available online: https://muziejus.ktu.edu/ktu-istorija/ktu-padaliniu-istorija/ktu-fakultetai/saf/
9 Kančienė, Žydų indėlis į Kauno, p. 92.
10 Personal file of student Sara Mitkovskaitė, Lithuanian Central State Archives, f. 391, ap. 7, b. 635.
11 Kančienė, Žydų indėlis į Kauno, p. 92.
12 List of Engineers and Technicians. In: Savivaldybė no. 6 (1933), pp. 40–43; no. 7 (1933), pp. 36–40.
13 Design for the Central Jewish bank, 1924. Kaunas Regional State Archives, f. 218, ap. 1, b. 148.
14 Jankevičiūtė, Giedrė*: Modern and National at the Same Time: The Dilemma of Lithuanian Architecture of the Interwar Period*. In: Störtkuhl, Beate; Makała, Rafał (Hg.)*: Nicht nur Bauhaus – Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus – Networks of Modernity in Central Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, pp. 234–259. https://doi.org/10.1515/9783110777611-012.
15 Design for the OZE building, 1926, Lithuanian Central State Archives, f. 1622, ap. 4, b. 1208.
16 Design for the Jewish Orphanage, 1931. Kaunas Regional State Archives, f. 218, ap. 2, b. 9525.
17 Photo album (19 photos) ‘Jewish Children’s Homes. Kaunas, Giedraičių St. 4 and Pilies St. 13’, 1932, Vilna Gaon Museum of Jewish History, VŽM 408, https://www.jmuseum.lt/en/news/i/1068/exhibit-of-the-month/.
18 Design for the Hebrew Realgymnasium, 1930. Kaunas Regional State Archives, f. 218, ap. 2, b. 2991.
19 Design for the Schwabe Gymnasium, 1926. Kaunas Regional State Archives, f. 218, ap. 2, b. 6052.
20 Design for the ORT school, 1934. Kaunas Regional State Archives, f. 218, ap. 2, b. 2178.
21 Nakas, Algimantas: *Profesorius Anatolijus Rozenbliumas*. Vilnius: Technika, 2002.

# Beyond the a priori schemata of Suprematism

## Lazar Lissitzky and Lazar Khidekel

*Igor Dukhan*

# Beyond the a priori schemata of Suprematism

## Lazar Lissitzky and Lazar Khidekel

*Igor Dukhan*

In Vitebsk in 1920, El Lissitzky, collaborating with Lazar Khidekel, created a special typography for Kasimir Malevich's book *Suprematism: 34 Drawings*. "This book," Regina Khidekel tells us, "became a bible for his students, especially for Khidekel".[1] Malevich's 'bible' contained thirty-four drawings representing Suprematist figures in all possible combinations, from static Suprematism to three-dimensional recombinations of it. *34 Drawings* was a turning point in the creative evolution of Lissitzky and Malevich, as well as for the whole panoply of emergent Suprematist abstraction. What precisely was the significance of this bible? What new relationship did it proclaim between art, science, and reality?

Early twentieth-century avant-gardism, which so single-mindedly opposed the classical rules, was in reality preoccupied essentially with creating new rules, as Kasimir Malevich's *34 Drawings* demonstrates. If in his 1918 article *Architecture as a Slap in the Face of the Ferro-Concrete,* the founder of Suprematism vigorously criticized 'architecture' for its dogmatic rules, he himself gradually elaborated and developed the concept of 'Suprematist order'[2]. In 1919–1922 this progression from attacking the rules towards establishing them anew was the overall thrust of Suprematist neo-rhetoric.

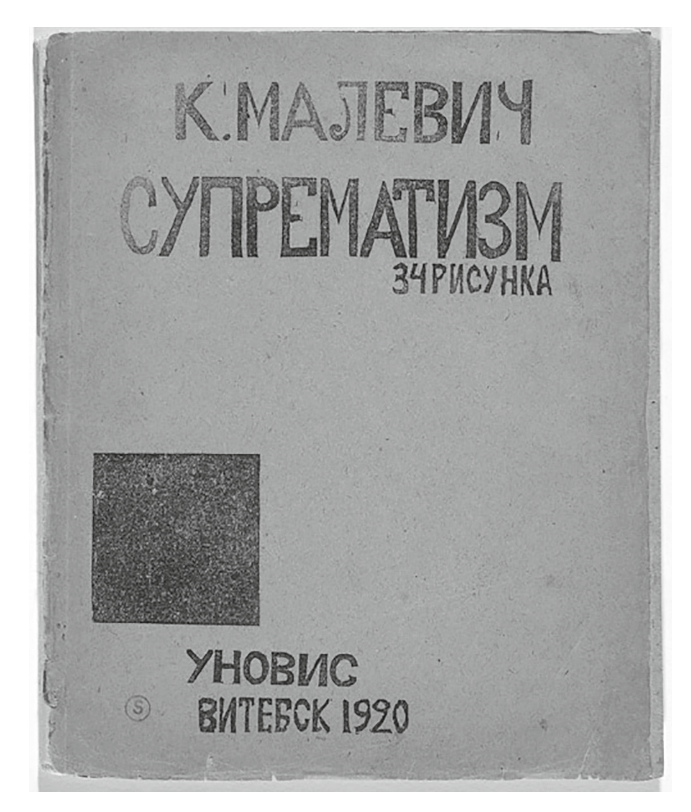



Fig. 1: Kasimir Malevich: *Suprematizm. 34 risunka.* Vitebsk 1920, page 1. Typography by Lazar Khidekel and Lazar Lissitzky.

Creating the typography for *Suprematism: 34 Drawings* was an ideal apprenticeship for Khidekel and Lissitzky as disciples of abstract Suprematism. For Lissitzky it represented a move from his narrative symbolism of Jewish tales towards a non-objective standpoint. For the much younger Lazar Khidekel it was a starting point which was to shape his vision.

The programmatic significance of *34 Drawings* lay in how it established a new way of thinking, whose impact may be compared to that of Immanuel Kant's

*Critique of Pure Reason*. This is not a fanciful comparison. Malevich in *34 Drawings* created precepts for a novel connection between ideal categories of vision and perception of form. In this they can be compared to Kant's precepts mediating categories of *Verstand* and sensory perception. Malevich was not an enthusiastic reader or follower of Kant: philosophically he inclined towards Nikolai Fyodorov, Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. Nevertheless, Kantian apriorism is fundamental metaphor to the methodology of *Suprematism: 34 Drawings*.



Fig. 2: Kasimir Malevich: *Suprematizm. 34 risunka.* Vitebsk 1920, page 35. Typography by Lazar Khidekel and Lazar Lissitzky.

In Vitebsk, Malevich decided to abandon painting: "For my part, I have withdrawn to an area of thought that is new for me and shall, to the best of my ability, communicate what I am going to see in the infinite expanses of the human skull" ('Сам же я удалился в новую для меня область мысли и, как могу, буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа')[3]. This evolution from the sensuality of mimetic painting towards Verstand ('the endless expanses of the human skull') betokened a move to an a priori, synthetic approach. The move was wholly in accord with the spirit of Vitebsk Suprematism, and Lissitzky as well as Khidekel committed to it fully. From Suprematism they took the a priori insight of a shift from schemata towards architectural or pictorial representation, as demonstrated by Lissitzky's PROUNs (projects affirming the new) and further in Khidekel's urbanist visions. Lissitzky described his PROUNs as design schemata – 'a transit station on the journey from painting to architecture' ('пересадочную станцию на пути от живописи к архитектуре')[4].

In the early twentieth century this turning away from 'positivism' in search of new foundations in art and the theory of art was inspired by a fresh reading of Kant. The Marburg and Baden neo-Kantian schools were more oriented towards approaching Kant as a basis for scientific philosophy. Hermann Cohen, the leader of the Marburg school, visited Russia in 1914 on the eve of the First World War. His visit further inspired an already intense neo-Kantian trend in Russian philosophy and culture. His approach to

Kant as a basis for scientific philosophy made him especially popular in the early twentieth century and he became renowned in wider cultural circles. The search for a priori principles was pervasive in the vibrant climate of art methodology in the late nineteenth–early twentieth centuries. Heinrich Wölfflin in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, published in Munich in 1915, and which was the work which had the greatest impact in Russia, reduced the opposition of renaissance and baroque art forms to dual a priori categories: linear – painterly, plane – recession, closed/ tectonic form – open/ a-tectonic form. These he applied to the sensory impact of art works. In this Wölfflin was not following precise Kantian principles and methods. Nevertheless, the spirit of Kantian apriorism pervaded his methodology.[5] Much more important for the avant-garde experience was the whole, not always fully understood, a priori mode of Kant's thinking. Kant was fundamental, both in criticism and in inspiration.

Kantian apriorism was prominent in several trends of art theory in the early twentieth century, revealing a desire to delineate, a priori, a new, emerging vision of art which was seeking to escape the tyranny of verisimilitude and a mimetic trailing along in the wake of nature. The incredible power of apriorism was needed if a new Suprematist order was to confront the singularity of the world's surfaces. Malevich argued this in his paper of 1918, *Architecture as a Slap in the Face to Reinforced Concrete*.[6] Malevich there expounded the critical concept of disordering the chaotic jumble of forms of 'classical architecture' with its orderly shaped details. A few years later he began speaking of a 'Suprematist order'[7], which would efficiently delineate a new ordering of the whole arrangement of space. The term 'Suprematist order' was developed by Malevich in his transition from irony to rules, and was immediately adopted by his Suprematist followers, including Khidekel.[8] Malevich's *34 Drawings* played a role in this radical move from the highly diverse Suprematist experiments of 1913–20 towards schemata. In these 'tables' new schemes for artistic creativity were presented in a very abstract and meaningless way. Even when the tables appeared to refer to Malevich's painted *Supremuses* of 1915–1919, they were entirely devoid of textures and other features of painterly representation and were transformed into schemata. Lissitzky, and less dramatically Khidekel, used them in their art and in their architectural oeuvres. Lissitzky's *Tale of Two Squares*, designed in 1920 in Vitebsk and printed in 1922, was in reality a virtuoso variation on the *34 Drawings*.

Before 1919/20, Lissitzky had already become well versed in the arts and architecture during his studies at the Technische Hochschule in Darmstadt (1910–14), after which he actively undertook pictorial searching for his new and enigmatic Jewish style (1916–19). *Chad Gadya* of 1917 and 1919 presented a sample of his Jewish pictorial agenda. Here Lissitzky proceeded in the mode of Jewish symbolic narrative,[9] which was representative to some extent of Jewish visual identity.[10]

Lazar Khidekel's path to Suprematism was distinctively different, as in 1919–20 he was a young gentleman of sixteen who, without completing his schooling at the renowned Alexandrovskaya Gimnazia in Vitebsk, joined Malevich's UNOVIS (Affirmers of New Art) group. As Regina Khidekel tells us, 'in 1919–20, Khidekel was simultaneously studying painting with Marc Chagall, drawing with Mstislav Dobuzhinsky, architecture and typography with El Lissitzky, and Suprematism with Malevich'[11]. Khidekel's early works show the influence of Cézannism and Derain, as well as an exquisite watercolour technique inherited from Dobuzhinsky and continued in Khidekel's architectural vedutas for many years to come.

From a certain perspective, the whole vector of modernist developments in the 1920s and 1930s can be seen as a transgression from the rational apriorism of rules and manifestations towards more subtle and sensitive (even courtly) modes of artistic representation. Such developments are clearly evident in the evolution of Lissitzky and Khidekel, from Suprematist apriorism to the interplay of forms and textures in Lissitzky's collages of the 1920s–1930s or the subtlety of Khidekel's watercolour painting after the mid-1920s.

El Lissitzky and Lazar Khidekel moved forward in a quite similar manner. Lissitzky left Vitebsk in 1921 for Moscow and then Berlin, tasked by the People's Commissariat of Enlightenment with establishing 'creative contacts between art workers of the

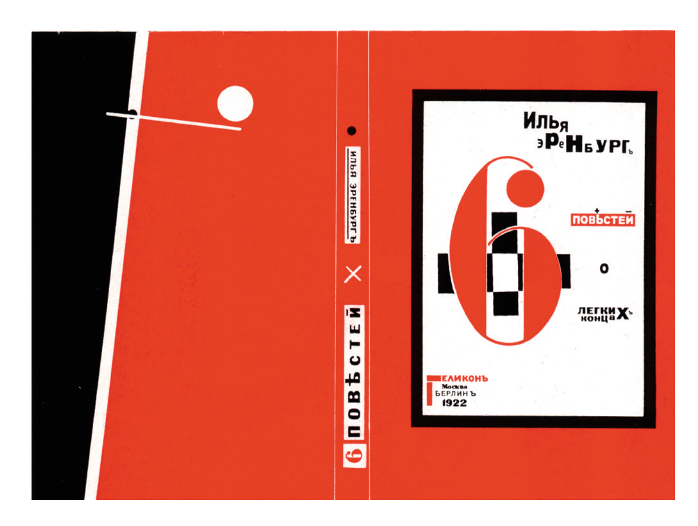



Fig. 3: Ilya Ehrenburg: *Six Stories with Easy Endings.* Berlin: Gelikon publishing house, 1922. Cover by El Lissitzky.

land of the Soviets and Germany'[12]. In Germany he gradually adopted the stylistic complexity of collage and sensibility, which so contrast with the concise Suprematist patterns of *A Tale of Two Squares* (designed in Vitebsk in 1920 and printed in Berlin in 1922, as is mentioned on the cover) and the illustrations to Ilya Ehrenburg's *Six Stories with Easy Endings*. In *Two Squares* Lissitzky even used Malevich's idiomatic Suprematist formulae from *Suprematism: 34 Drawings*.

We best see El Lissitzky's Jewish modernism evolving into something more complex and sophisticated in his illustrations to *Six Stories with Easy Endings*, published by the Berlin émigré publishing house, Gelikon.[13] His visual collage follows the montage poetics of Ehrenburg's text. *Six Stories* was written by Ehrenburg in the wry, ironical manner typical of his prose of the

1920s, with its cultural and philosophical reflections (in some cases, philosophizing) interspersed with topical, derisive reaction to events of the day. These are literary bricolages which form a complete, paradoxically structured text with both discontinuity and linear sequence. The text's montage character reflected the irrationality of that difficult time, in which the dynamic and logic of events was beyond the rationality of cause and effect. Ehrenburg's 'intermittent' style was captured and organically carried over into El Lissitzky's illustrations. These do not so much illustrate the lines of the text, but rather seek, artistically and semantically, to conjugate it. Lissitzky created collage symbols and built a world of images directly or indirectly associated with Ehrenburg's narrative.

Let us look at the illustrations accompanying the novella *Shifs-karta (The Boat Ticket*). The story itself takes place in the famed Ukrainian Jewish town of Berdichev on the eve of, and during the revolutionary events of 1917. Through the prism of the vision and life of Girsh Ikhenson — 'a watchmaker from Zhitomir province' who is waiting for an American boat ticket, a symbol of almost messianic deliverance from the horrors of actual history — the whole drama of that era is exposed.

*Hard times. His daughter married a fiddler from Balta. Summoned to a meeting of officers. They broke his fiddle that morning, stripped the fiddler, soused him in a barrel of fermenting beer for an hour and rolled him in the snow, not flour. Caught his death of cold. No more fiddle. Wife followed soon after. Girsh left with a granddaughter. Like a daughter to him. Calls him father. They live together. His son in faraway America. Writes rarely. Has he forgotten the language, or are these words from God, obscure and fearsome. Promising Girsh joy. Girsch smiles, afraid to ask others. They will laugh. One word especially strange, mysterious* — "Shifs-karta".

*"A little longer. All will be well.*
*A* shifs-karta *will come for you."*

*From one year to the next. That word became,*
*in times of trouble, when even the crystal-pure*
*groaned in despair, his solace, a name ineffable,*
*a smile from God. Of a Saturday, others too would*
*sing at table. He sang,* "shifs-karta"*, not needing*
*the walls of the synagogue, directly to Him, lovingly crying out His name in his own frail voice.*[14]

In this story about the 'Shifs-karta', a dramatic picture is drawn of a rebellious and tragic era of pogroms, violence and successive shifts of power, of holidays and love, of naive messianic hopes and irrational explanations by the rabbi of insane events. It bursts into the world of Girsh. The narrative crystallizes a biblically beautiful image of Leah, the granddaughter of Girsh, of Zalik the hairdresser-commissar in love with her, and of vivid characters typical of the time. Lissitzky does not depict images or events, but creates a collage-symbol which synthetically encompasses the complexities of the era. His illustration is based on a multi-layered visual formula combining several spatial planes into a whole: a photogram of a hand with the

Hebrew letters 'pey' and 'nun', a text in Hebrew, fragments of a return transatlantic boat ticket between New York and Hamburg, and a ship sailing to America. The Zionist symbol of the Star of David provides a structural border for the image, also establishing its semantic framework. As in Ehrenburg's text, the artistic space is assembled from image-meanings not connected by the direct causes and consequences of linear time, but paradoxically woven into the fabric of the whole. Peh and Nun are the initial letters of the inscriptions on Hebrew matzevahs (headstones), meaning 'Here rests …'. They are placed just above the fragments of the Hebrew text, which Alan Birnholz considered cabbalistic.[15] Then, there is the ship, the New York–Hamburg tickets, signifying a voyage to America. The collage has a three-dimensional visual: from farewell to the world of the shtetl in the foreground, to the unseen Paradise of America.

The nature of this reflection in Lissitzky's illustrations, the recombination of events in reality and in the text, is close to the method of indirect reflection and recombination of reality in the 'collages' of his Hanoverian friend, Kurt Schwitters. As Dorothea Dietrich notes in her research on these, Schwitters neither makes explicit reference to events in the titles of his works, nor directs the interpretation of his images with explanatory text. His collages convey no clear political or other message, but relate to events by prompting recollection, by references or signs.[16] This is also how Lissitzky's cycle of illustrations plays with reality. Collage expresses the very nature of that torn time; it is not the embodiment of meaning and harmony, of meaning and form, but a signature. A monogram of essence, not essence in its entirety, as Walter Benjamin wrote in those years on the allegory of time.

In the illustrations to *Shifs-karta* Lissitzky moves away from the dogmatic aprioristic Suprematism of Vitebsk in search of a new, sensitive collage manner. This divergence of Malevich and Lissitzky is clearly evident in their correspondence of 1921–1924, in which Malevich notes that Lissitzky abandoned Suprematism when he turned away from his PROUNs. To some extent Malevich is right. El Lissitzky did move away from the dogmatic phase of Suprematism, but not in the direction of Constructivism. The Suprematist juxtaposition and conflict of forces provides a foundation for Lissitzky's complex compositions in his Berlin period.

The correspondence between Malevich and Lissitzky during the Berlin period of the latter, in the collection of the Stedelijk Museum in Amsterdam, testifies to the depth of their creative interaction in Vitebsk, and to how Malevich intuited and perceived the ways in which Lissitzky left behind the apriorism of Vitebsk after 1921. In 1922, Lissitzky wrote to Malevich from Berlin: "Dear friend (I think this is how things stand), in Vitebsk we lived through a very good, very significant and very multitemporal time. I see that especially clearly now. Neither space nor time exist." Malevich wrote to Lissitzky in Berlin in 1924: "[…] but remember 1919. When we agreed to work on Suprematism, and we were going to




Fig. 4: Ilya Ehrenburg: *Six Stories with Easy Endings.* Berlin: Gelikon publishing house, 1922. Shifs-karta (Page 102), Illustration by El Lissitzky.

write a book ... You should take heaven, and I earth" [Lissitzky's proposal to Malevich in Vitebsk, ID]. I don't remember exactly, but I think the sky was mine, while the earth belonged to you."[17] Malevich may not have been entirely accurate in diagnosing Lissitzky's 'tilt' towards 'constructivism-montagism', but he certainly recognized the shift in his conceptual and creative stance.

Lissitzky's remark 'between the lines' in a letter to Oud of 1924 – "[...] I am a rationalist, but there are moments when I get scared of the 'ratio''',[18] undoubtedly reveals concerns in the transition from the rationality of aprioristic Suprematism to a new plasticity and sensibility. This dualism and the interplay of the rational–irrational is plain to see on every page of *Art and Pangeometry*. How is it possible to visualize the non-representable, the irrational and the imaginary by means of art in his multilayered irrationalist photograms and Proun room[19]?

If the 'post-Vitebsk' Lissitzky continued his reference to Jewish topics and existential modes, bringing together "Kultur Lige's" narrativity and Suprematist structuralism in new modes of representation and thereby representing the specific character of Jewish doubt in those perplexing times, Lazar Khidekel proceeded directly to an urbanist universalism much indebted to the impulse of Malevich. Meanwhile, in his 'development' of Suprematism, Khidekel proceeded in a rather similar way of playing with a new sensibility. He moved the rigid frontal structures of Malevich's Suprematism in the direction of

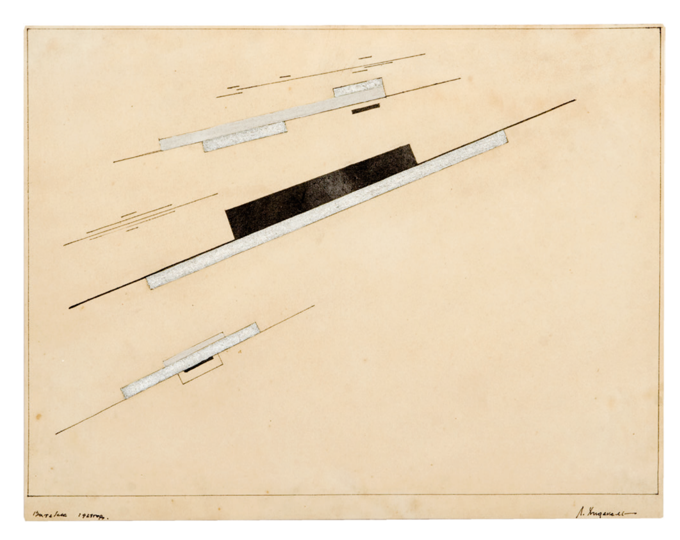


Fig. 5: Lazar Khidekel, *Suprematist Space*, 1921, india ink and silver paint on paper. Courteously of Lazar Khidekel Family Collection and Archives.

exquisitely weightless 'compositions' with subtle tonal interplays. Regina Khidekel well observes this shift.

*In his experiments with texture, Khidekel came to associate silver (as a colour and a texture) with speed and the displacement of weight in movement. Indeed, UNOVIS's investigations into the tension between the energy of colour and texture had given rise to such terms as "metallic"* [metallik]*, "metallic colour"* [metallicheskii tsvet] *and "metallic tonal state"* [tonal'noe metallischeskoe sostoianie]*. Silver had been selected to convey the property of flying constructs because, as a material and a texture, it conveyed a sensation of weightlessness* [bezvesie] *in modern architecture.*[20]

Already in his *Suprematist Space* (1921) Khidekel transformed Malevich's robust patterns into rather floating, weightless Suprematist arrangements of

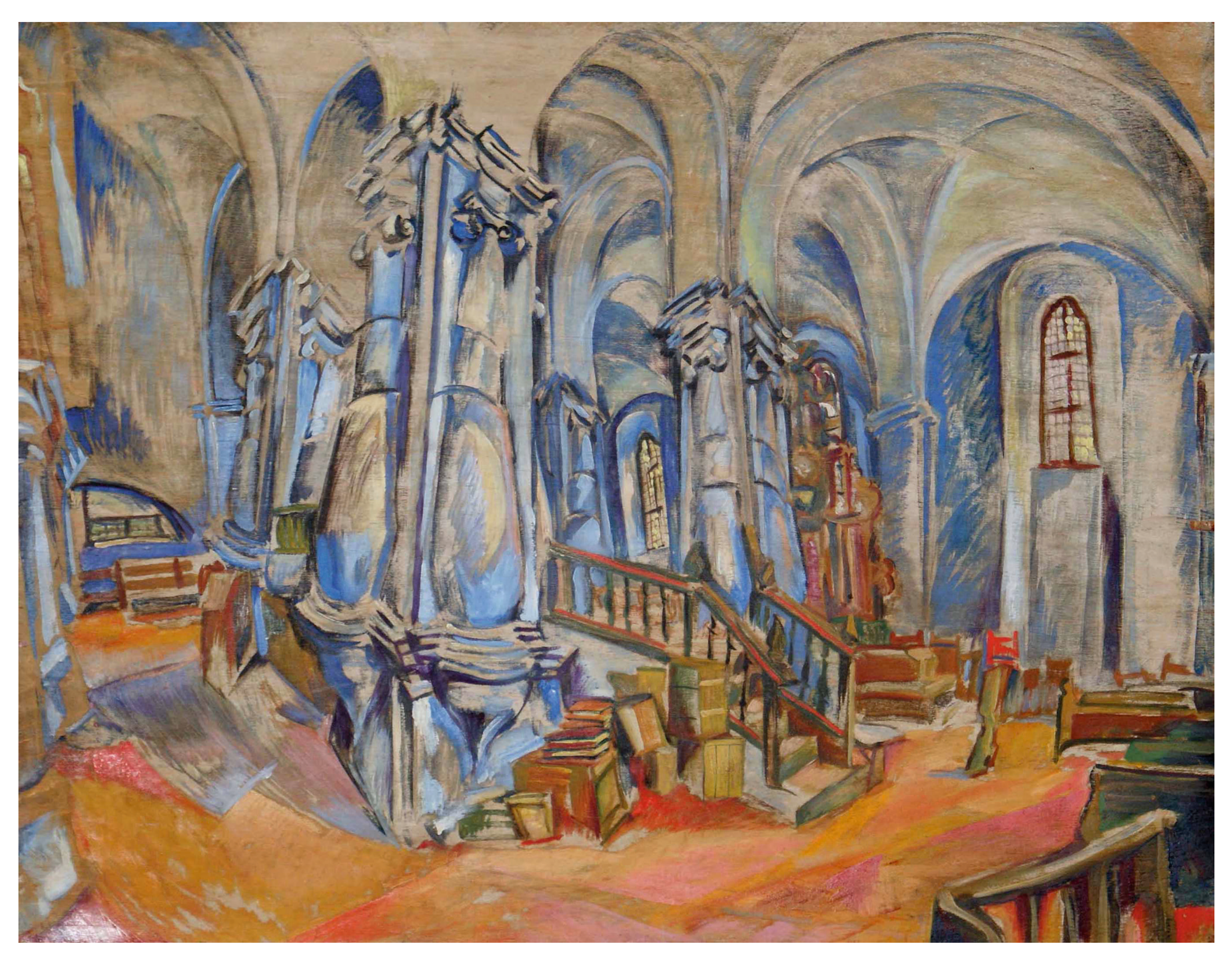


Fig. 6: Lazar Lissitzky, interior of the synagogue in Druya, gouache, 1916. Courteously of Lazar Khidekel Family Collection and Archives.

facets of light, free of the lower edge of the paper. He composed volumes of light as if these were held in some invisible orbit. Both Khidekel and Lissitzky gradually introduced silver into their works. In *Suprematist Space* the planes of silver convey an ephemeral effect of lightness and weightlessness. Khidekel's interpretation of Suprematism using watercolour, with its slight cloudiness, translucency and openly paper-based texture, transformed the robust patterns of Vitebsk Suprematism into shades of lightness and femininity.

Khidekel's new urbanistic vision acquired traits of sensuality, largely as a result of the poetics of exquisite watercolour painting inherited from his teacher, Mstislav Dobuzhinsky. Although Malevich noted that those particularly active in contributing to the advancing of the Suprematist agenda after Vitebsk were Khidekel, Ilya Chashnik and Nikolai Suetin, it was Khidekel who brought especially delightful nuances of aestheticism to Universal Suprematism.

If in the Soviet art scene of the 1920s–1930s Khidekel was seen as the cosmopolitan designer of a new universe, he retained many traces of Jewish self-identification. This duality seems a characteristic of post-revolutionary Soviet Jewishness. Jewishness and Universalism were two aspects of post-revolutionary Soviet Jewish self-identification, escaping from the pale of settlement into the abstract and perilous climes of Soviet 'internationalism'.

In late 1920, just before moving from Vitebsk to Moscow and then to Berlin, Lazar Lissitzky presented Lazar Khidekel with an outstanding gouache of the interior of the synagogue in Druya. This had been painted by Lissitzky during his historic 1916 expedition, sponsored by the Jewish Historical and Ethnographic Society, to Jewish sites with Issachar Ber Ryback. This gesture of friendship between Khidekel and Lissitzky seems significant and points to a personal language of mutual comprehension. It was a very special gift. Rachel Wishnitzer published it as an illustration in *Milgroim*, a Jewish art and cultural magazine, in 1923 (issue No. 3) which meant it contributed to an emerging, modern Jewish style. Later, the family hung this painting in the holiest place in their home — directly above the bed of Khidekel's son, Mark. When Mark asked his father what this strange picture was about, Khidekel replied that he would understand how it was painted when he grew up.[21]

On the part of Lissitzky it was a significant gesture of farewell to the Jewish climate so authentically embodied in Jewish Vitebsk and the UNOVIS group, which consisted almost entirely of Jewish young people. The choice of Khidekel was not random. It was not only because their relations were particularly friendly and warm, and not because Lissitzky was passing down his UNOVIS studio to Khidekel and Ilya Chashnik. Lissitzky was placing his Jewish masterpiece in the most reliable hands. Lazar Khidekel grew up in the ecstatic atmosphere of a Chabad Jewish family. Chabad was not uncommon in fin-de-siècle Vitebsk, as traditional Litvak Judaism was prevalent in this part of the pale of settlement. The gift had the significance of a ritual farewell, in the same way that old scrolls are passed on or Tanakh volumes are buried. In his conscious withdrawal from the Jewish to a Universal realm, Lissitzky was symbolically passing on his scroll of adherence to Judaism.

Lissitzky and Khidekel proceeded along a closely similar path, from the Suprematist apriorism of the Vitebsk UNOVIS to diverse new forms of a universal language of art in the 1920s–1930s. Their adherence to Judaism, nevertheless, not only moulded their background but provided the impetus behind their highly versatile artistic output.

## References

The author is sincerely grateful to Dr Regina Khidekel and Mark Khidekel and to Valeria Lissitzky for their reminiscences.

1 Khidekel, Regina: *Lazar Khidekel and Suprematism as an Embodiment of the Infinite*. In: Lodder, Christina (Ed.): *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Leiden; Boston: Brill, 2019 (Russian History and Culture, 22), p. 162.
2 Жадова, Лариса А.: *Супрематический ордер [Suprematist Order]*. In: *Проблемы истории советской архитектуры.* Москва: ЦНИИП градостроительства, 1983, с. 34–37.
3 Malevich, Kasimir: *Suprematizm. 34 risunka*. Vitebsk: Unovis, 1920, p. 4.
4 Хан-Магомедов, Селим О.: *Архитектура советского авангарда: Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения [The architecture of the Soviet avant-garde: bk. 1. Problems of shaping. Masters and currents]*. Москва/Moscow 1996.
5 Gaiger, Jason: Intuition and Representation: Wolfflin's Fundamental Concepts of Art History. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Iss. 2, Vol. 73 (April 2015), pp. 164–172.
6 Malevich, Kazimir: Arkhitektura kak poshchechina betono-zhelezu. In: Anarkhia 6 (April 1918), p. 4. For an English translation see Andersen, Troels (ed.): *K.S. Malevich: Essays on Art 1915–1933,* Vol. 1. Copenhagen and London: Borgen, 1968, pp. 60–64.
7 Жадова, Лариса Алексеевна: *Супрематический ордер [Suprematist Order]*. In: *Проблемы истории советской архитектуры.* Москва: ЦНИИП градостроительства, 1983, с. 34–35.
8 From conversations with Regina and Mark Khidekel, October 2021.
9 Kessler, Herbert L.: *Studies in pictorial narrative*. London: Pindar Press, 1994.
10 Dukhan, Igor: El Lissitzky – Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry. In: Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art, Vol. 3 (2007), pp. 1–20.
11 Khidekel, Regina: *Lazar Khidekel and Suprematism as an Embodiment of the Infinite*. In: Lodder, Christina (Ed.): *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Leiden; Boston: Brill, 2019 (Russian History and Culture, 22), p. 165.
12 Лисов, Алекса́ндр Г.: Международное движение Витебских СГХМ: командировка Эль Лисицкого в Германию (1921–1925 гг.) [International Movement of the Vitebsk SGHM: El Lissitzky's business trip to Germany (1921–1925)]. In: Вестник МГХПА 3 (2019), p. 85.
13 Эренбург, Илья: *Шифс-Карта [Boat Ticket]*. In: *Шесть повестей о легких концах [Six Tales with Easy Endings]*. Berlin: Gelikon, 1922, pp. 102–122.
14 Ibid., p. 104–105.
15 Birnholz, Alan C.: El Lissitzky and the Jewish Tradition. In: Studio International (October 1973), p. 134.
16 Dietrich, Dorothea: *The Collages of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 108–112.
17 Лисицкий, Лазарь М.: Письма к К. С. Малевичу [Letters to K. S. Malevich]. In: Эксперимент, Vol. 5 (1999), pp. 150–154.
18 Forgacs, Eva: *Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*. In: Perloff, Nancy; Reed, Brian M.: *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty, 2003, p. 70.
19 Dukhan, Igor: Visual Geometry. El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space–Time in Avant-garde Art. In: Art in Translation Nr. 2, Jg. 8 (2016), University of Edinburgh, pp. 194–220.
20 Khidekel, Regina: *Lazar Khidekel and Suprematism as an Embodiment of the Infinite*. In: Lodder, Christina (Ed.): *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Leiden; Boston: Brill, 2019 (Russian History and Culture, 22), pp. 174–175.
21 This information was kindly provided by Regina and Mark Khidekel in October 2021.



# Neuer Staat, neue Bauaufgaben

## Deutschsprachige jüdische Architekten in der Tschechoslowakei und ihr Beitrag zur Wohnbaudiskussion zwischen den beiden Weltkriegen

*Zuzana Güllendi-Cimprichová*

# Neuer Staat, neue Bauaufgaben

## Deutschsprachige jüdische Architekten in der Tschechoslowakei und ihr Beitrag zur Wohnbaudiskussion zwischen den beiden Weltkriegen

*Zuzana Güllendi-Cimprichová*

### Wohnbaupolitik in der Ersten Tschechoslowakischen Republik

Ähnlich wie in anderen Nachfolgestaaten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie brachte die neue geopolitische Ordnung nach 1918 auch für die Erste Tschechoslowakische Republik (1918–1938) neue architektonische Herausforderungen mit sich. Das rasche Wachstum der Metropolen Prag und Brünn führte zu urbanen und sozialen Transformationen, die sich im Bereich des Wohnungsbaus stark manifestierten.

Die Politiker erkannten rasch dieses Problem und erklärten die Wohnungsfrage zu einer der primären sozialpolitischen Aufgaben. Im Fokus stand die Bauaufgabe Kleinwohnung, deren Errichtung seit 1919 durch Gesetze zur Bauförderung unterstützt wurde. Staatliche Finanzierungshilfen wie die Gewährung von Darlehensbürgschaften, festen Zinssätzen und Steuervergünstigungen setzten Anreize, insbesondere für die Mittelschicht. Laut den Bestimmungen musste die Kleinwohnung über eine bewohnbare Fläche bis zu 80 m² verfügen. Dazu kam eine Küche bis zu einer Größe von 12 m², ein Dienstmädchenzimmer, ein Bad und eine Toilette. Offen blieb die Frage nach der Größe und der Anordnung der Zimmer der Kleinwohnungen. 1921 wurde die gesetzliche Mindestfläche auf 35 m² ohne Einbeziehung der Küche festgesetzt. Die Suche nach einer angemessenen Grundrissdisposition setzte mit der zweiten Förderungsphase 1927 ein. Neben den wohnungstechnischen und wirtschaftlichen Aspekten wurde die Licht- und Luftzufuhr zum entscheidenden Kriterium für die Aufteilung der Wohnräume. Die beginnende Weltwirtschaftskrise und die Wohnungsnot schlugen sich auch in den Verordnungen über die Mindestgröße der Kleinwohnungen nieder. In der gesetzlichen Verordnung von 1930 wurden Häuser gefördert, deren Wohnungen 40 qm² nicht überschritten.[1] Zugleich gerieten die hygienischen Aspekte und die angemessene Wohnqualität aus dem Fokus des Interesses. Dazu trug bei, dass selbst in den Phasen der höchsten kommunalen Förderung 1930–1932 und 1936–1938 der soziale Wohnungsbau nicht mehr als zehn Prozent des Gesamtbauvolumens überschritt.[2] Die tschechoslowakischen Architekten sahen die Notwendigkeit eines raschen Wertewandels auf dem Gebiet der Wohnbaukultur. Die deutschsprachigen jüdischen Architekten spielten in der Wohnbaudiskussion eine wesentliche Rolle.

**Zur Begriffsbestimmung deutschsprachig jüdisch**
Für die sprachnationale Identität der böhmischen Juden war das 1784 erlassene kaiserliche Reskript vom österreichischen Kaiser Josef II. von Bedeutung, in dem Deutsch zur offiziellen Sprache der böhmischen Juden erklärt wurde. Zur deutschen Identitätsstiftung trugen auch die kaiserlichen Schulreformen bei, die zur Gründung jüdischer Schulen mit deutscher Unterrichtssprache führten. Die sozial integrative, kulturell jedoch germanisierende Politik des Kaisers fand Zuspruch bei den Anhängern der jüdischen Aufklärungsbewegung Haskala, die in ihren Schulen Deutsch statt Jiddisch einführten.[3] Das Aufeinandertreffen der politischen Ziele des Kaisers mit den emanzipatorischen Absichten der Haskala-Anhänger ebnete den Weg für die Akkulturation des böhmischen Judentums an die deutsche Sprache und Kultur. Der Besuch der deutschsprachigen Bildungsanstalten wurde dabei eine Chance auf eine qualitätsvolle Ausbildung und einen schnellen sozialen Aufstieg.[4]

**Die erste Generation der jüdischen Architekten**
Der tschechoslowakische Präsident Tomáš Garrigue Masaryk praktizierte eine wohlwollende Juden-Politik, die bei der jungen Generation den Wunsch erweckte, ein Architekturstudium zu beginnen. Ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre betrug die Zahl der jüdischen Studenten an der Deutschen Technischen Hochschule in Prag sowie an der Deutschen Technischen Hochschule (weiter als DTH) in Brünn fast die Hälfte. Es waren gerade die Absolventen dieser Hochschule, die sich des Themas Wohnungsbau annahmen. In der Zeitschrift *Forum* (1931–1938), dem wichtigsten Organ der deutschsprachigen jüdischen Architekten wurden regelmäßig Beiträge zum Thema Wohnungsbau publiziert. Die Autoren richteten Fokus auf die architektonischen und sozialen Aspekte des Wohnungsbaus, wie das folgende Zitat illustriert:

*Das Richtig-Wohnen ist leider noch immer ein ungelöstes Problem bei uns. Warum aber? Weil ein großer Teil unserer Mitmenschen, die hauptsächlich dem Mittelstande angehören und 2–3 zimmerige Wohnungen bewohnen, sich nach den Leuten richten, die sich große, Luxuswohnungen leisten können. Bei der Einrichtung ihrer Wohnungen stehen sie also vor der Frage, wie soll ich meine 2 oder 3 Zimmer benennen? […] Es ist eben unser Ziel und Bestreben, billige Kleinwohnungen herzustellen, die sich Familien in bescheidensten Verhältnissen leisten können. Billige, geschmackvolle, praktische Möbel, damit jeder sich ein Heim zu leisten in der Lage sei, wo er richtig „wohnen“ kann.*[5]

Damit sprach der Autor das architektursoziologische Hauptproblem des tschechoslowakischen Mietwohnungsbaus der 1930er Jahre an: Die Vorrangstellung der ökonomischen Aspekte vor den sozialen und ästhetischen Komponenten. Die Überwindung dieses Spannungsverhältnisses machten sich die Brünner jüdischen Architekten zu ihrem Hauptanliegen.

**Otto Eisler (1893–1968)**

Otto Eisler gehört zu den künstlerisch produktivsten und international anerkannten Brünner Architekten der Zwischenkriegszeit. Durch seinen schöpferischen Umgang mit den Einflüssen des westeuropäischen Rationalismus und seiner selbstbewussten Positionierung der puristischen Bauten im urbanistischen Kontext der Brünner Architektur schlug er ein neues Kapitel im Bereich des Wohnbaus in Brünn auf. 1912 begann Eisler das Architekturstudium an der DTH Brünn, das er jedoch aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs erst 1922 abgeschlossen hat.[6] Für Eislers Laufbahn waren das Praktikum bei Heinrich Tessenow in Wien und die Zusammenarbeit mit Walter Gropius in Weimar bedeutend.[7] 1930 gründete er ein Architekturbüro in Zusammenarbeit mit dem Bauunternehmen seiner Brüder Arthur und Moritz sowie mit den Holzwerken seines Bruders Hugo. Zu den prominentesten Aufträgen der Baufirma gehörte die Villa Tugendhat. Eislers erste zwei Bauten wurden in der Ausstellung für modernes Bauen „The International Style. Architecture since 1922“ in der MoMA 1932 präsentiert (Abb. 1 und 2).[8] Auf diese wurden Eislers Erstlingswerke neben den Arbeiten von Mies van der Rohe, Walter Gropius oder J.J.P. Oud präsentiert. Nach der Besatzung der Tschechoslowakei 1939 gelang Eisler die Flucht nach Norwegen, wo er in einer Baufirma arbeitete. Nach der Besatzung Norwegens wurde er auf der Flucht nach Schweden festgenommen und nach Auschwitz deportiert. Er und sein Bruder Moritz überlebten und nahmen die Arbeit in der gemeinsamen Baufirma wieder auf. Nach dem kommunistischen Machtputsch 1948 wurde das Unternehmen verstaatlicht. Eisler war danach als externer Mitarbeiter des Brünner Botanischen Gartens tätig. Er starb 1968 in Brünn.

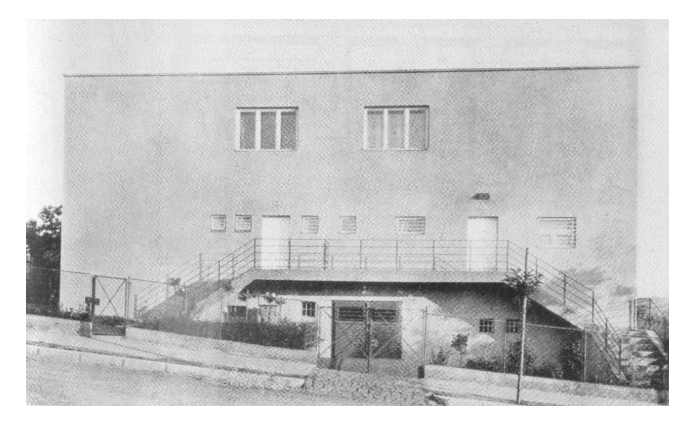


Abb. 1: Otto Eisler: Doppelhaus für Dr. Viktor Kraus und Eugen Link (1927), Lipová 246, Brünn. Quelle: Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philipp: *Der Internationale Stil 1932*. Braunschweig u.a.: Vieweg, 1985, S. 109.



Abb. 2: Otto Eisler: Haus für zwei Junggesellen (1930–31), Neumannova 554, Brünn. Quelle: https://www.bam.brno.cz/de/objekt/c058-haus-fur-zwei-junggesellen. (Stand: 31.3.2022)

Eisler setzte den Schwerpunkt auf die Entwicklung des Typus Mietshaus für die Mittelschicht. Die Vorrangstellung dieser Aufgabe verlangte nach ökonomischen und rationalen Lösungen. Bei den Miets- und Geschäftshäusern stellte er die multifunktionale Raumaufteilung und die ökonomischen Aspekte in den Vordergrund, erzeugte zugleich eine qualitätsvolle Raumatmosphäre. Kennzeichnend für seine Bauten war eine räumliche Konfiguration mit einer großzügigen und rationalen Grundrisslösung (Abb. 3 und 4). Mit dieser Entwurfshaltung wurde Eisler zum Wegweiser für weitere jüdische Architekten, die die typologische Entwicklung des Mietshauses zu ihrem Schwerpunkt wählten.

Abb. 3: Otto Eisler: Mietshaus für Antonín und František Böhm (1932), Křížkovského 587, Brünn-Mitte. Quelle: https://www.bam.brno.cz/de/objekt/c175-mietshaus. (Stand: 31.3.2022)

**Endre Steiner (1908–2009)**

Endre Steiner stellt nicht nur durch seine Lebensdaten eine Ausnahmeerscheinung der untersuchten Architektengruppe dar. Seine facettenreiche Biografie offenbaren eine ethische Haltung, die sich nicht in der praktischen Architektur und deren

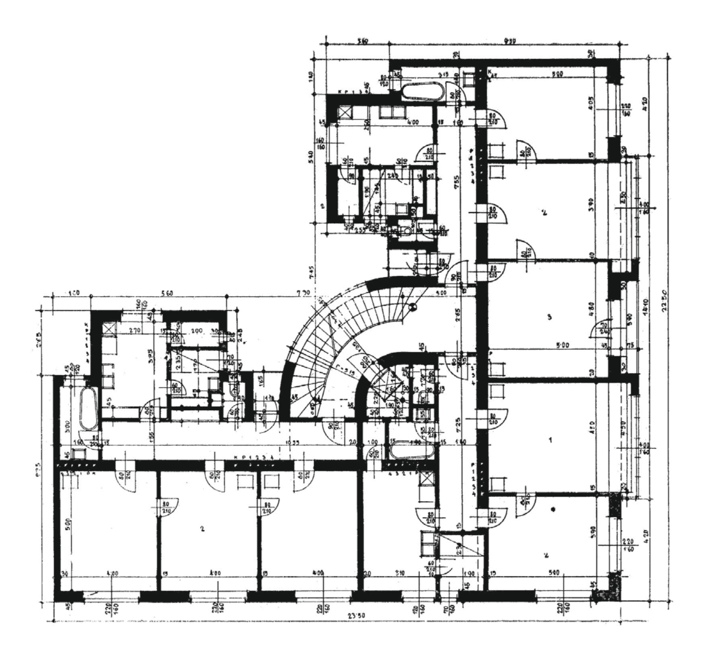


Abb. 4: Otto Eisler: Mietshaus für Antonín und František Böhm (1932), Křížkovského 587, Grundriss. Quelle: https://www.bam.brno.cz/de/objekt/c175-mietshaus. (Stand: 31.3.2022)

publizistischen Popularisierung erschöpft. Durch sein mutiges gesellschaftliches Engagement bei der Rettung slowakischer Juden während des Zweiten Weltkriegs, dank dem er auch als „slowakischer Oskar Schindler“ bezeichnet wird, nutzte er sein berufliches Können und diplomatisches Geschick als ein Mittel zum Zweck der Menschenrettung.

Abb. 5: Endre Steiner: Mietshaus (1937), Milady Horákové. 1954, Brünn. Quelle: https://www.bam.brno.cz/de/objekt/c302-mietshauser. (Stand: 31.3.2022)

Steiner studierte zwischen 1925 und 1932 an der DTH in Brünn. Als Mitherausgeber und Redakteur der Zeitschrift *Forum* avancierte er zu einem der wichtigsten Akteure der Wohnbaudiskussion der Tschechoslowakei. Die Leser informierte er über die aktuellen Ausstellungen und Publikationen zum Thema Wohnen in der Tschechoslowakei und im Ausland.[9] 1937 nahm am fünften CIAM-Kongress in Paris teil. 1939 floh Steiner aus dem besetzten Protektorat Böhmen-Mähren nach Bratislava, wo er sich der so genannten „Arbeitsgruppe“ der Judenzentrale anschloss.[10] Nach dem Kriegsende emigrierte er zunächst nach Kuba, später in die USA in den Bundestaat Giorgia, wo er als Stadtplaner und Pädagoge wirkte. Steiner starb im Jahre 2009 in Atlanta.

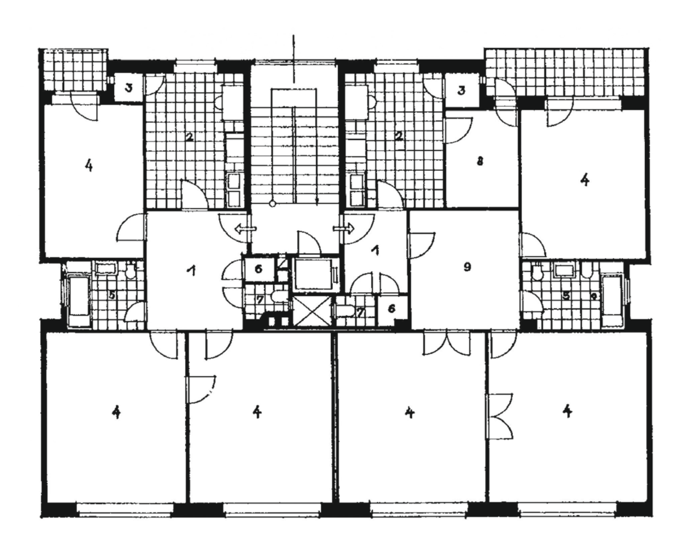


Abb. 6: Endre Steiner: Mietshaus (1937), Milady Horákové. 1954, Brünn, Grundriss. Quelle: https://www.bam.brno.cz/de/objekt/c302-mietshauser. (Stand: 31.3.2022)

Steiner setzte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf den Typus Mietshaus (Abb. 5 und 6). In seinen Grundrisskonzeptionen suchte er nach einer bestmöglichen funktionalen Gliederung des Wohnraums. Im Fokus stand die Innenraumgestaltung von Wohnungen mit geringen Raumdimensionen in multifunktionalen Räumen (Abb. 7 und 8). Steiner begriff die Räume als lebendige Organismen, die durch das ausgewogene Verhältnis zwischen der Lichtsituation und der zweckmäßigen Anordnung der Möbel und Raumteiler den Lebens- und Arbeitsgewohnheiten ihrer Bewohner gestaltet wurden. Die Anzahl der vorhandenen Räume und deren Größe waren dabei nicht relevant, wie es die Gestaltung einer Junggesellenwohnung (1936) in Brünn zeigt. Zum konstitutiven Element des Raumkonzeptes wählte er das Tageslicht, das sich durch eine imaginäre Achse vom großen Fenster im Hauptraum in den dunklen Vorraum entfalten konnte. Unter Berücksichtigung der Gewohnheiten des Bewohners blieb die vorhandene Inneneinrichtung erhalten. Geändert wurde nur die funktionale Gliederung des Wohnraums durch die Anordnung der Möbel.

Abb. 7: Endre Steiner: Eine Junggesellenwohnung (1936), Brünn.
Quelle: KALIVODA, František: Neue Arbeiten von Arch. Ing.
Endre Steiner, Brünn. In: Forum Nr. 6, Jg. 7 (1937), S. 113.

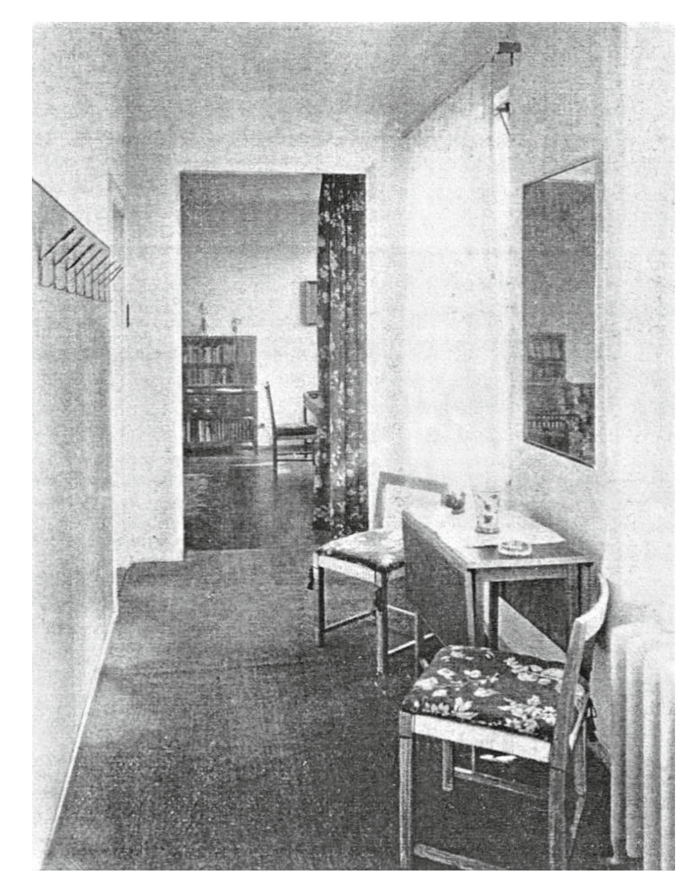


Abb. 8: Endre Steiner: Eine Junggesellenwohnung (1936), Brünn, Vorraum.
Quelle: KALIVODA, František: Neue Arbeiten von Arch. Ing.
Endre Steiner, Brünn. In: Forum Nr. 6, Jg. 7 (1937), S. 113.

Steiner verfolgte mit Interesse das zweite Treffen von CIAM in Frankfurt am Main (1929), das sich mit dem Thema *„Die Wohnung für das Existenzminimum“* befasste.[11] Ganz im Sinne des Treffens entwarf er rationale und zweckmäßige Grundrissdispositionen, die auf die Bedürfnisse der Bewohner ausgerichtet waren. Nicht der Mensch sollte dem Neuen Bauen und Wohnen dienen, sondern der Architekt sollte seine Entwurfsstrategie nach den Menschen und deren Gewohnheiten ausrichten. Somit rückte Steiner in die wohnarchitektonische Tradition von Adolf Behne und Josef Frank, in deren Entwurfsstrategie der Mensch im hohen Maße berücksichtigt wird.

**Elly Oehler/Olárová (1905–1953) und Oskar Oehler/Olár (1904–1971)**

Das Architektenpaar Elly Oehler/Olárová und Oskar Oehler/Olár hat mit seiner publizistischen Tätigkeit zum Thema Beziehung zwischen Menschen, Wohnen und Bauen die Wohnbaudiskussion zwischen den beiden Weltkriegen im nationalen und internationalen Kontext mitgeprägt. Nach ihrem Studium an der DTH haben sie 1932 ein eigenes Architekturbüro in Prag gegründet. Im Sommer 1939 beschloss das Ehepaar Oehler, nach Australien zu emigrieren. Am 29. August 1939 überquerte Oskar Oehler illegal die Grenze nach Italien. Seine Frau und Tochter Renata überquerten am Brennerpass legal die Grenze, wurden aber festgenommen und ins Reich zurückgebracht. Oskar Oehler wurde ebenfalls am Brennerpass festgenommen und kam ins Gefängnis München-Stadelheim. Zwischen 1940–1943 wurde er als Zwangsarbeiter in Berlin eingesetzt. Nach Anordnung der Reichskulturkammer von 1940 wurde ihm die Ausübung des Architektenberufs untersagt. 1943 kehrte er für kurze Zeit nach Mährisch-Ostrau zurück.1944 wurde er festgenommen und ins Konzentrationslager Janovice gebracht. Elly Oehler wurde nach Theresienstadt deportiert. Elly und Oskar Oehler überlebten den Krieg und kehrten nach Mährisch-Ostrau zurück, wo sie 1945 ihre Arbeit im eigenem Architekturbüro aufnahmen. Sie tschechisierten ihre Namen auf Olár und Olárová. Nach dem kommunistischen Machtputsch 1948 gab das Architektenpaar sein Architekturbüro auf. 1949 zogen Olár und Olárová nach Prag, wo sie in der staatlichen Projektierungsanstalt STAVOPROJEKT arbeiteten. Olárová, die sich seit dem Kriegsende nie von den Kriegsqualen erholte, starb 1953.[12] Olár arbeitete von 1951 bis zu seiner Pensionierung 1964 als Hauptarchitekt der Prager Hüttenwerke, wo er sich dem Industriebau widmete. 1971 emigrierte er nach Wien, wo er 1973 starb.[13]

Die Arbeiten von Elly und Oskar Oehler wurden in der internationalen Fachpresse als herausragende Beispiele eines zeitgemäßen Einfamilienhausbaus gewürdigt. Der internationale Durchbruch stellte sich mit der Veröffentlichung von zwei Villen in Prag und Teplice nad Bečvou in der Architekturzeitschrift *L’architecture d’aujourd’hui* ein (Abb. 9, Abb. 10). Beide Bauten wurden aufgrund ihrer organischen Eingliederung in die Landschaft gewürdigt.[14]

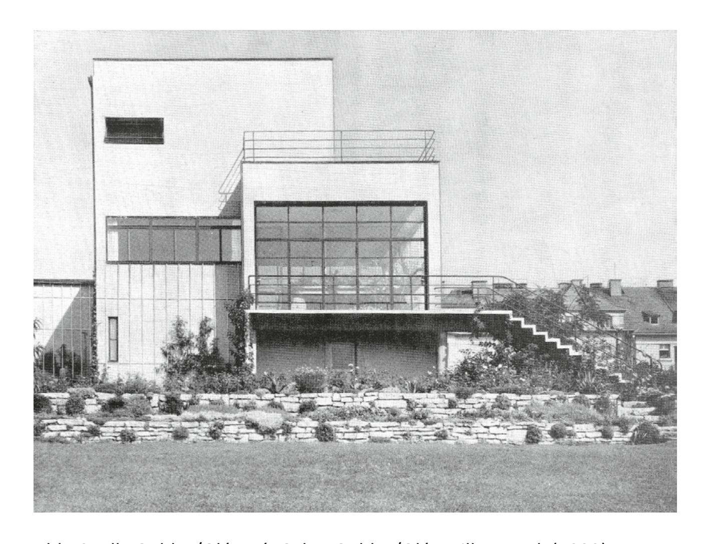


Abb. 9: Elly Oehler/Olárová; Oskar Oehler/Olár: Villa Marek (1932), Na Bateriích 820, Prag. Quelle: O.V: Elly et Oskar Oehler, architects. In: L'architecture d'aujourd'hui Nr. 1, Jg. 7, (1936), S. 57.

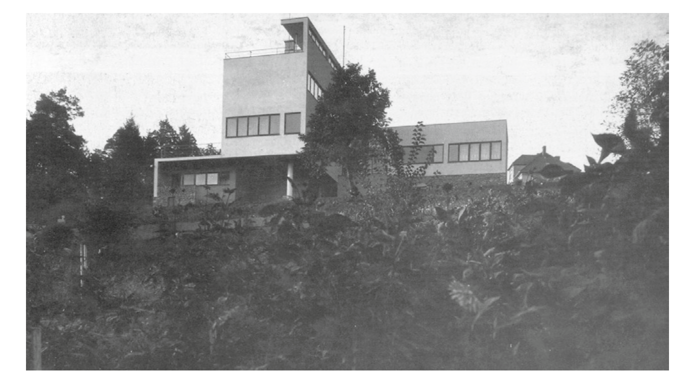


Abb. 10: Elly Oehler/Olárová; Oskar Oehler/Olár: Villa Říhovský (1933–1934), Teplitz– Bad. Quelle: O.V: Elly et Oskar Oehler, architects. In: L'architecture d'aujourd'hui Nr. 1, Jg. 7, (1936), S. 53.

Elly und Oskar Oehler setzten den Schwerpunkt auf die Bauaufgabe Villa, mit der sie sich im Rahmen ihrer publizistischen Tätigkeit befassten. Als sich Ende der 1920er Jahre die tschechoslowakische Architekturavantgarde in einen linken und einen bürgerlichen Flügel aufspaltete, wurden der Bautypus Villa zum Diskussionspunkt, der die unterschiedlichen architektursoziologischen Standpunkte beider Richtungen reflektiert.

Der linksorientierte Kunstkritiker Karel Teige bezeichnete in seiner Schrift *Zur Soziologie der Architektur* (1930) die Villa als Inbegriff des kapitalistischen Werteverfalls. Er charakterisierte diese Bauaufgabe als eine neue Form der Burg und des Palastes, die am meisten dem Individualismus und der Gesellschaftsordnung der Bourgeoisie entspräche. Diese sei ein modernes Lustschloss, eine luxuriöse Wohnform für die vermögenden Schichten, deren Betrieb eine ganze Reihe von Personal benötige.[15]

Elly und Oskar Oehler bezogen eine Gegenposition zu Teige. Sie begriffen die Wohnbauarchitektur als eine grundlegende menschliche Funktion, die sowohl seitens des Architekten als auch des Bauherrn Ausdruck einer schöpferisch geistigen Haltung ist.[16] Im mangelnden künstlerischen Engagement der Bauherren und in den standardisierten Lösungen der Bauaufgaben sahen sie den Hauptgrund für die Verkümmerung der Architektur. Die Lösung fanden sie in der Postulierung des Villenbaus zu den wichtigsten architektonischen Bauaufgaben:

*Hier allein ist die Möglichkeit zu der tieferen menschlichen Beziehung zwischen dem Bauherrn und dem Schöpfer seines Baues, seines Heims gegeben. Eine Beziehung, welche aneifernd, befruchtend und steigernd wirkt. Allzu begreiflich ist die Hingabe, mit der hier der Architekt ans Werk geht, sein Wunsch, seinem Bauherrn ein freies, vertieftes, reiches Leben zu gestalten, spiegelt sich deutlich in dem wohlgelungenen, von Schaffensfreude erfülltem Entwurf. Hier allein finden wir Leistungen der wahren Gegenwartsarchitektur, […], bereichert durch die Möglichkeit heutiger Technik in Material und Konstruktion, vertieft durch die Wahrhaftigkeit der äußeren Form, durch den Scharfsinn ja Phantasiereichtum der freien Grundrisslösung, verklärt durch den Einklang mit Pflanzenwelt und durch die künstlerische Eleganz der klaren Formensprache.*[17]

Elly und Oskar Oehler setzen den Bauherrn, das Wohnen und das Bauen in ein reziprokes Verhältnis. Dem Bauherrn schreiben sie eine bedeutende partizipative Funktion zu, indem sie ihn zum Bündnispartner des Architekten erklären und ihn zur aktiven Mitarbeit auffordern. Die emotionale Ausgeglichenheit, die gesunde Lebensführung und den kultivierten Geschmack des Bauherrn erklären sie zur Voraussetzung für die Humanisierung des Wohnraumes. Aufgrund der Forderung nach einem gehobenen Lebensstil für jedermann entwickelten sie das Konzept eines bürgerlich-demokratischen Funktionalismus, der durch die Mischung von künstlerischem Anspruch und wohnlicher Atmosphäre das beginnende Ende des dogmatischen Funktionalismus symbolisch markieren sollte.

Für Karel Teige hingegen legitimiert die Villa eine hierarchisch geordnete gesellschaftliche Ordnung, deren Überwindung einen radikalen Traditionsbruch erfordere. Deshalb sollte auf die Bauaufgabe Villa als Sinnbild der Bourgeoisie und des kapitalistischen Individualismus verzichtet werden.

Trotz dieser kontroversen Villenbaudiskussion lässt sich bei beiden Lagern ein gemeinsames Merkmal feststellen. Beide verbindet das utopische Wunschbild eines idealtypischen Zusammenlebens. Eine Wunschvorstellung, die in der heutigen Wohnbaudiskussion nicht an Aktualität verloren hat.

**Durch das Raumkonzept zur Humanisierung der Wohnarchitektur**

Otto Eisler, Endre Steiner und das Architektenpaar Elly und Oskar Oehler repräsentieren stellvertretend die Haltung der deutschsprachigen jüdischen Architekten der Zwischenkriegszeit zur Wohnarchitektur in der Tschechoslowakei. Sie entwickelten funktionale, stilistisch unabhängige Raumkonzepte, in denen der Mensch und dessen Bedürfnisse zu Maßstäben des Entwurfskonzepts wurden. Unter einer sozial fortschrittlichen Architektur verstanden sie eine Wohnarchitektur, die auf die emotionalen und ästhetischen Bedürfnisse der Menschen abgestimmt ist. Mit dieser künstlerisch-ethischen Entwurfshaltung entwickelten sie ein Konzept einer „humanen Rationalität“, in dem die ökonomischen, ästhetischen und psychologischen Aspekte zugleich berücksichtigt wurden.

## Anmerkungen


1 Janátková, Alena: *Die Bauaufgabe Kleinwohnung in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit*. In: Janátková, Alena; Kozinska Witt, Hana (Hrsg.): *Wohnen in der Großstadt 1900–1939. Wohnsituation und Modernisierung im europäischen Vergleich. Forschungen zur Geschichte und Kultur des Östlichen Mitteleuropa*, Bd. 26. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001, S. 316–317.

2 Švácha, Rostislav: *Prag, Brno und Zlín 1918–1937. Architektur und Gesellschaft*. In: Blau, Eve; Platzer, Monika (Hrsg.): *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*. München; London; New York: Prestel, 1999, S. 216.

3 Čapková, Kateřina: *Češi, Němci, Židé? Národní identita židů v Čechách, 1918–1938 [Tschechen, Deutsche, Juden? Die Nationalidentität der Juden in Tschechien]*. Praha: Paseka, 2005, S. 54–55.

4 An der Prager Deutschen Technischen Hochschule liegen aus der Zeit der Jahrhundertwende Statistiken vor, aus denen eindeutig die Präferenz der jüdischen Studenten für die deutschen Bildungsinstitute sichtbar wird. Vgl. Kasperová, Dana: *Die Integration der Juden in die deutsche Gesellschaft in Böhmen im 19. Jahrhundert*. In: Höhne, Steffen; Udolph, Ludger (Hrsg.): *Kulturelle Integration und Desintegration im 20. Jahrhundert*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2010, S. 64; Wlaschek, Rudolf M.: *Juden in Böhmen.* München: Oldenbourg Verlag, 1990, S. 29.

5 Spitzer, Emre: Einige Worte über das „Wohnen“. In: Forum Nr. 3, Jg. 1 (1931), S. 66–69.

6 MZA Brno, Fond B 34 Německá technika Brno, Ordner 803.

7 Pelčák, Petr; Sapák, Jan; Wahla, Ivan (Hrsg.): *Brněnští židovští architekti 1919–1939 [Brünner jüdische Architekten 1919–1939]*. Brno: Obecní dům Brno, 2000, S. 28.

8 Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philipp: *Der Internationale Stil 1932*. Braunschweig u.a.: Vieweg, 1985, S. 109–111.

9 Steiner, Endre: Ausstellung „Das Wohnen 1933“ in Prag. In: Forum Nr. 9, Jg. 3 (1933), S. 273; Steiner, Endre: Die ausbaufähige Wohnbaracke. Ein Behelf für den russischen Städtebau. In: Forum Nr. 10, Jg. 4 (1934), S. 300.

10 Die Judenzentrale [Ústredňa Židov] war die einzige öffentlich-rechtliche Organisation der Juden in der faschistischen Slowakei, die nach dem Verbot anderer jüdischer Organisationen im Jahre 1940 gegründet wurde. Die Mitgliedschaft war für jeden Juden verpflichtend. Vgl. Hradská, Katarína: Činnosť Ústredne Židov počas deportácie židov zo Slovenska [Die Aktivitäten der Judenzentrale während der Deportation der Juden aus der Slowakei]. In: Človek a spoločnosť [Der Mensch und die Gesellschaft] Jg. 7, Nr. 3 (2004), S. 152–158.

11 Göckede, Regina; Grawe, Gabriele Diana: *Das Geschlecht des Neuen Bauens – Genderrollen und geschlechtliche Kodifizierung im Diskurs des CIAM II*. In: Barr, Helen (Hrsg.): *Neues Wohnen 1929/2009. Frankfurt und der 2. Congrès Internationale d’Architecture Moderne. Beiträge des internationalen Symposiums in Frankfurt am Main 22.–24.10.* 2010. Berlin: Jovis, 2011, S. 39–54.

12 Pelčák, Petr; Šlapeta, Vladimír; Wahla, Ivan: *Elly Oehler/Olárová, 1905–1953, Oskar Oehler/Olár, 1904–1973: Architektonické dílo. [Elly Oehler/Olárová, 1905–1953, Oskar Oehler/Olár, 1904–1973: Architectural Work]*. Brno; Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2007, S. 20–22.

13 Ebenda, S. 23–24.

14 O.V.: Elly et Oskar Oehler, architects. In: L’architecture d’aujourd’hui Nr. 1, Jg. 7 (1936), S. 53.

15 Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.): *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architekturavantagarde 1918–1938*. Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 346.

16 Ebenda, S. 31.

17 Ebenda.

## ‚Modernes Neu-Jerusalem‘ am Donauufer

### Neu-Leopoldstadt in Budapest: Architektur, Gesellschaft und Geschichte

*Rudolf Klein*

# ‚Modernes Neu-Jerusalem' am Donauufer

## Neu-Leopoldstadt in Budapest: Architektur, Gesellschaft und Geschichte

*Rudolf Klein*

*Diese Juden haben für uns Budapest geschaffen und alles [...] das ist europäisch und sieht von Ferne ansehnlich aus*.[1]
Endre Ady, 1917

**Einleitung**

Endre Ady, ein Calvinist und der bedeutendste Dichter Ungarns der frühen Moderne, übertreibt vielleicht, wenn er schreibt, dass es eine faire ‚Arbeitsteilung' zwischen den vier ethnischen Gruppen gegeben hatte, die Budapest ausmachten: die Deutschen, Träger von technischem Know-how; die Juden, Finanziers und Unternehmer; die Slowaken, Arbeiter; und die Magyaren, die ‚Gastnation', Adlige und Kleinbürgertum. Ady hat jedoch Recht, dass die Stadt vom Geist liberaler Juden durchdrungen war. Während dies für die gesamte Stadt Budapest galt, gab es in Neu-Leopoldstadt diese ‚Arbeitsteilung' kaum. Die überwiegende Mehrheit der Einwohner waren Juden, so dass Újlipótváros in gewisser Weise die Essenz des modernen Budapests war. Neu-Leopoldstadt war jedoch nicht nur für die Geschichte Ungarns und seiner jüdischen Bevölkerung relevant, sondern schlug auch für die allgemeine jüdische Geschichte eine neue Seite auf. Es markierte die erste Abkehr vom Kurs der Emanzipation und verkörperte ihre Umkehrung in einer beeindruckenden architektonisch-urbanen Manifestation.

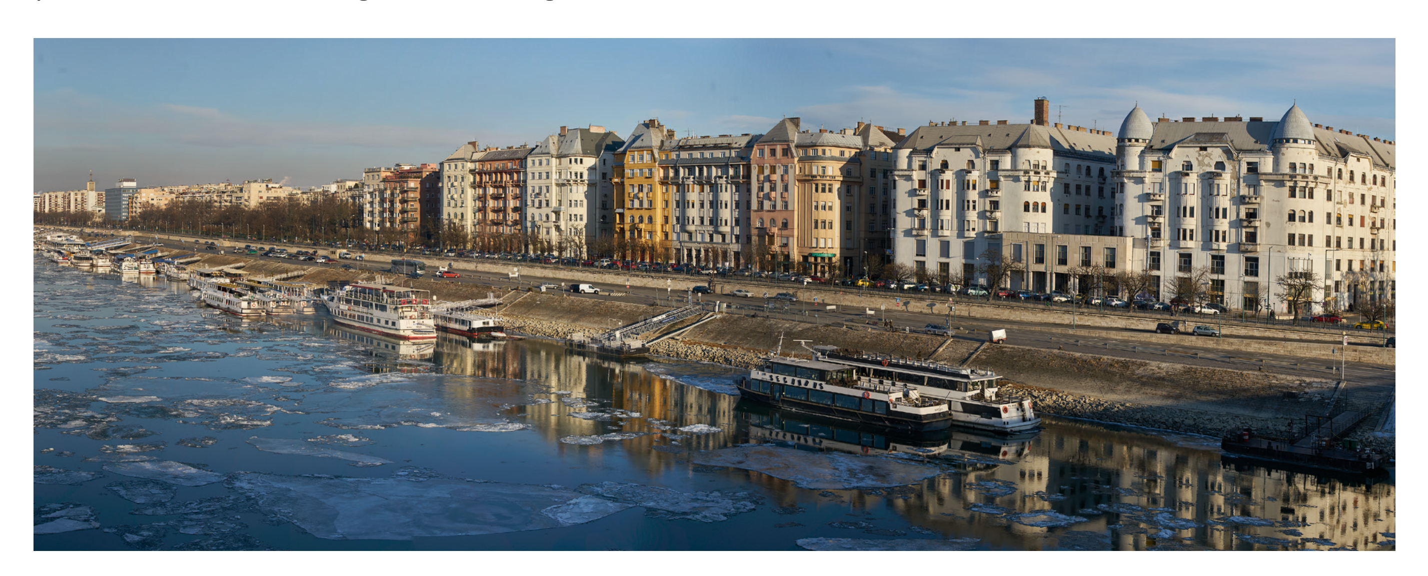


Abb. 1: Blick auf Neu-Leopoldstadt von der Margaretenbrücke. Foto: Rudolf Klein.

Nach der Zerstörung des Zweiten Tempels in Jerusalem betrachteten religiöse Juden das Exil als zeitweilig, dauernd bis zur endgültigen Rückkehr nach Erez Israel. Jedoch verstanden manche wohlhabende europäische Juden des 19. Jahrhunderts die Aufklärung und die Französische Revolution als den Einzug der messianischen Zeit, und ihre Wohnorte in der Diaspora galten als Endstationen auf der langen Wanderung des jüdischen Volkes. Das messianische Jerusalem wurde oft durch das „Neue Jerusalem“ ersetzt, mondäne Städte mit verschwenderischen Alleen und eleganten Vierteln, die teilweise von Juden der Mittelschicht bewohnt wurden, deren Großeltern die Ghettos und Stetls vor einem Jahrhundert verlassen hatten, um sich im Geiste der Aufklärung inmitten der christlichen Bevölkerung zu assimilieren.

In den 1920er und 30er Jahren trat in Budapest jedoch das gegenteilige soziokulturelle Phänomen auf: „Segregation durch Wahl“, Juden, die zu einer Art „modernem Stetl“, Neu-Leopoldstadt oder auf Ungarisch, Újlipótváros, zurückkehrten. Sie hatten mehrere Gründe dafür: (1) Modernität der Nachbarschaft in Bezug auf Stadtplanung und Architektur; (2) Nähe zur Donau und der Margareteninsel mit ihren Schwimm- und Kurbädern, sowie Tennisplätzen und kulturellen Einrichtungen; (3) relativ leeres Gelände in der Nähe des historischen Zentrums von Pest und des Westbahnhofs, das sowohl für jüdische Investoren als auch für Mieter attraktiv war; (4) Aufstieg des staatlich geschürten Antisemitismus nach dem Ersten Weltkrieg, der die Juden dazu veranlasste, zusammenzuhalten. Während all diese Faktoren eine Rolle spielten, war der bedeutendste Punkt der letzte, der zunehmende Antisemitismus ab 1920.

Budapest und seine städtischen Vorgänger hatten seit der Römerzeit eine bedeutende jüdische Bevölkerung,[2] und in den 1930er Jahren lebten etwa 200.000 Juden in der eine Million Einwohner zählenden Stadt (20 Prozent). Die jüdischen Gemeinden (Orthodox, Neolog und Status quo Ante) waren wie anderswo sozial vielschichtig und zeigten unterschiedliche städtisch-geographische Präferenzen. Bis in die Zwischenkriegszeit bewohnte die obere Mittelschicht gewöhnlich die Budapester ‚Champs-Élysées‘, die Andrássy-Allee und die Alt-Leopoldstadt (Ó-Lipótváros). Einige entschieden sich für die hügeligen Villenviertel von Buda. Die traditionellen, orthodoxen und armen Juden blieben im historischen jüdischen Viertel in Elisabethstadt oder in den benachbarten Stadtteilen von Pest, weiter von der Donau entfernt. Es waren die liberalen, bürgerlichen, Berufe ausübenden Juden, die ab etwa Mitte der 1920er Jahre Újlipótváros oder Neu-Leopoldstadt am Ufer der Donau bevorzugten.[3]



Abb. 2: Blick auf Neu-Leopoldstadt von der Margareteninsel. Foto: Rudolf Klein.

Historisch gesehen war die Neu-Leopoldstadt das fünfte jüdische Viertel auf dem Gebiet des heutigen Budapest, wo während der 1930er Jahre annähernd 40.000 Menschen lebten, hauptsächlich Juden. Der Stadtplan zeigt ein rechteckiges Raster mit Blockrandbebauung und großen in der Mitte gelegenen Gärten, die von allen Häusern aus zugänglich sind.[4] Diese Gärten sind mit grünen Zäunen in kleinere Einheiten unterteilt, die jeweils zu einem der Häuser gehören und von den Bewohnern gepflegt werden. Spielplätze und Bänke ergänzen die Gärten.

Der Bau von Újlipótváros wurde von wohlhabenden Einzelpersonen, fast ausschließlich Reformjuden, und von Versicherungsgesellschaften (Phőnix), Banken oder Industrien (Alföldi Zuckerfabrik) finanziert, die von jüdischen Unternehmern geleitet wurden. Die Wohnungen wurden hauptsächlich an jüdische Mittelstandsfamilien vermietet. Die typische Wohnungsgröße betrug etwa 80–120 $m^2$ mit einem oder zwei Schlaf- bzw. Kinderzimmern, einem Wohnzimmer, einem zentralen Esszimmer und einem Dienstmädchenzimmer in der Nähe der Küche. Alle Wohnungen waren direkt von den Treppen aus erreichbar.



Abb. 3: Ecke des Mehrfamilienhauses Balzac Straße 35. Foto: Rudolf Klein.

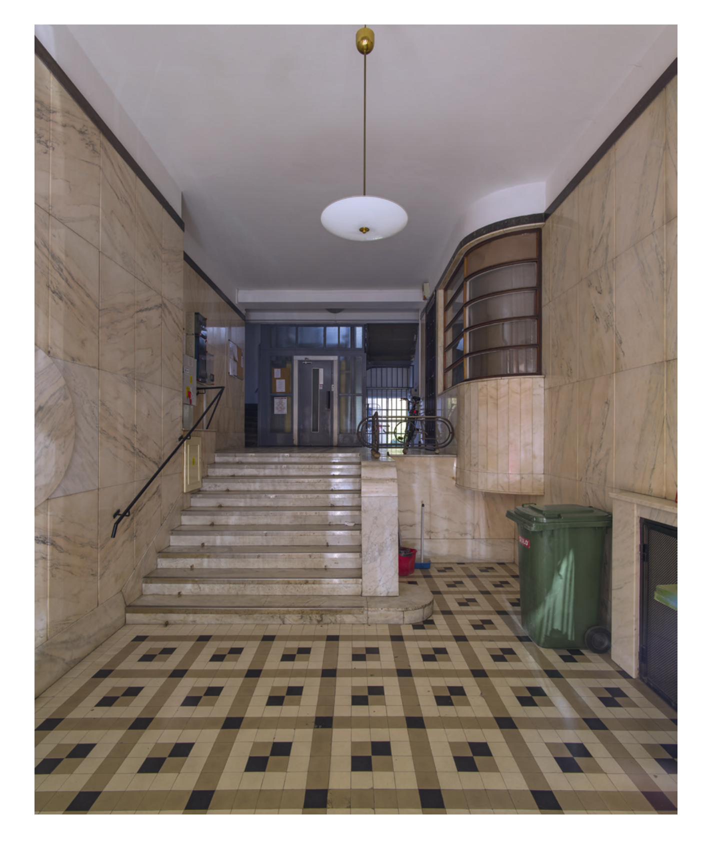


Abb. 4: Eingang Mehrfamilienhaus Balzac Straße 35. Foto: Rudolf Klein.

**Der Heiliger-Stephan-Park**

Der Park liegt nicht ganz im Herzen der Siedlung, sondern am Donauufer, wo sich die beiden Hauptstraßen Pozsonyi und Csanády kreuzen. Er ist von schönen Wohnblöcken und Restaurants umgeben und enthält Sportplätze in üppiger Vegetation und einen Teich in der Mitte.[5] Seine vierte „Fassade" ist die Donau mit Blick auf die Margareteninsel und die Berge auf der Budaer Seite.

Die Donau ist nicht nur ein Fluss, sondern ein Synonym für Mitteleuropa, seine Handelsrouten zwischen dem Balkan, den süddeutschen Ländern bis nach Nordeuropa. In römischer Zeit war die Donau der *Limes,* die Grenze zwischen dem Römischen Reich und den „Barbarenländern", dicht bedeckt mit *Castrums,* von denen einige eine jüdische Bevölkerung hatten. Das heutige Budapest liegt an dieser Grenze, Buda auf „römischem Boden", einschließlich Acquincum, dem römischen Vorgänger des modernen Budapest, und Pest auf der „Barbarenseite".[6]



Abb. 5: Block der Pozsonyi Straße 38–40–42 mit Heiligen-Stephans-Park im Vordergrund. Foto: Rudolf Klein.

Die Donau wurde zum geographisch-kulturellen Rückgrat Mitteleuropas und insbesondere des Habsburgerreiches, auf Deutsch auch als Donaumonarchie bezeichnet. Eine große Anzahl säkularisierter jüdischer Intellektueller kam im 19. und 20. Jahrhundert aus diesem Land, wie zum Beispiel Sigmund Freud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg,



Abb. 6: Eingangstor der Pozsonyi Straße 38. Foto: Rudolf Klein.

Alexander von Zemlinsky, Arthur Schnitzler, Joseph Frank, usw. Zu dieser Welt gehört Újlipótváros in Bezug auf seine intellektuelle Exzellenz und geographisch, mit seinem Hauptplatz, der symbolisch den Fluss „umarmt“: Der Heiliger-Stephan-Platz weitet sich schrittweise zum Flussufer hin, als ob ein Nebenfluss in die Donau fließt.

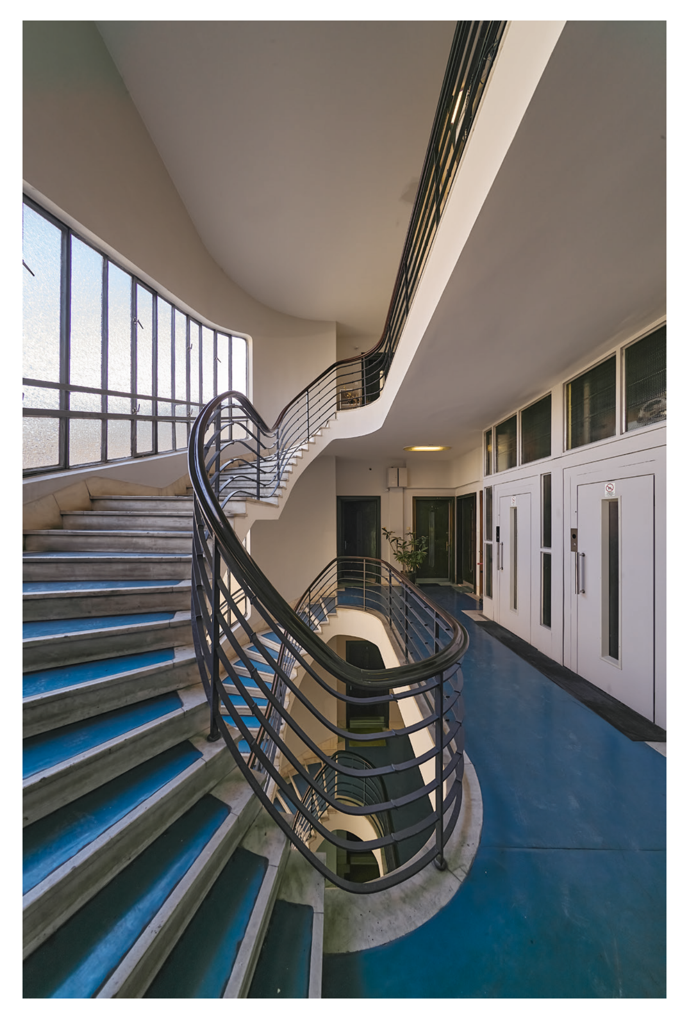


Abb. 7: Treppe des Mehrfamilienhauses Pozsonyi Straße 38.
Foto: Rudolf Klein.

In der Nachbarschaft gibt es weder eine zentrale Kirche noch eine zentrale Synagoge. In den 1870er Jahren war eine Kirche für den Heiliger-Stephan-Park geplant, dessen Bau jedoch mit der Ansiedlung der jüdischen Bevölkerung verworfen wurde. Die große Synagoge in der Hegedűs Gyula Straße ist im Innenhof versteckt, abseits der Straßenansicht, und kleinere Synagogen, die sich im Erdgeschoss von Wohnhäusern befanden, waren wegen des hartnäckigen Antisemitismus ebenfalls unsichtbar.[7]



Abb. 8: Innenhof des Häuserblocks Pozsonyi-, Wallenberg-, Hollán- und Katona Straße. Foto: Rudolf Klein.

Weltliche Attraktionen dominieren, Geschäfte (einige von ihnen stammen aus den 1930er Jahren), vier Kinos,[8] das Theater Vígszínház, zwei Grundschulen; eine Musikschule; zwei mehrstöckige Garagen. Kleine Restaurants säumen die Pozsonyi Straße, das Cardo, und zwei große Restaurants befinden sich rund um den zentralen Park, das Lugano und der Dunapark. Sie waren beliebte Orte des gesellschaftlichen Zusammenkommens, insbesondere letzteres, das sich im größten Gebäude von Újlipótváros, dem luxuriösen Wohnblock der Zuckerfabrik Alföldi, befand. Es sieht aus wie ein

hoch aufragendes Rathaus im Heiliger-Stephan-Park, in dem sich in den ersten beiden Etagen das Café und Restaurant Dunapark befindet, das noch immer ein attraktiver Treffpunkt der Einheimischen ist. Eine mit Stein verkleidete Fassade unterstreicht die Prominenz dieses Hauses, ähnlich den Villen im Jerusalemer Stadtteil Rechavia im so genannten „Jerusalem Bauhaus".

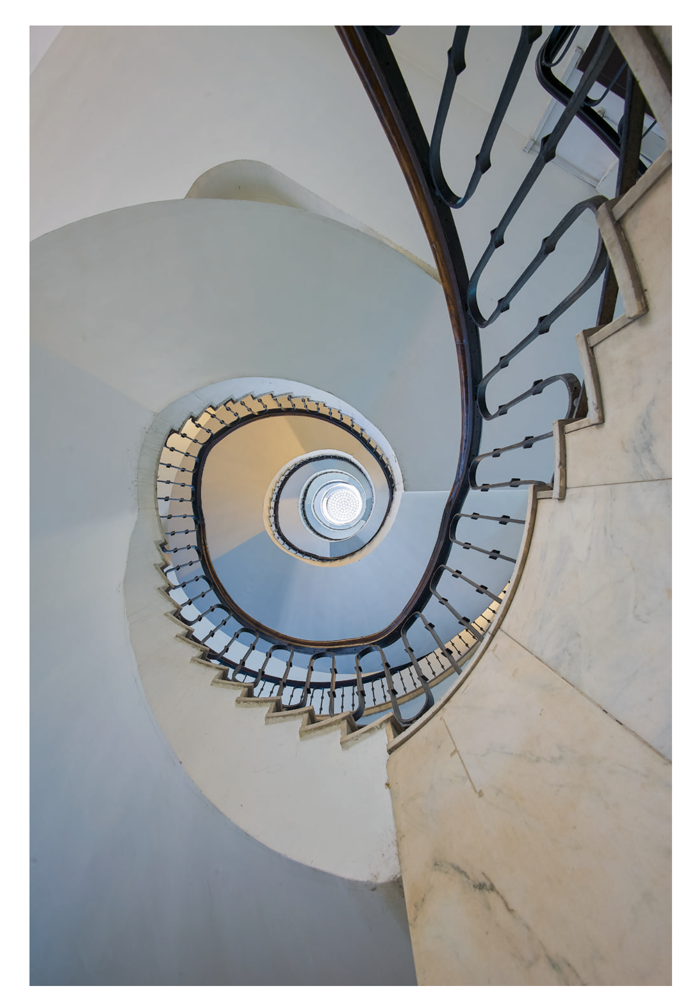


Abb. 9: Treppenhaus des Mehrfamilienhauses Pozsonyi Straße 40.
Foto: Rudolf Klein.



Abb. 10: Lobby des Mehrfamilienhauses Pozsonyi Straße 40.
Foto: Rudolf Klein.

**Die Stilvarianten innerhalb der Modernen Architektur**

In diesem Zusammenhang erschien die Moderne – eine Sprache der Form und eine Philosophie – als „Retter" vor dem aufkommenden Nationalsozialismus, der den Liberalismus, den Internationalismus, die Gleichheit aller Menschen und den Glauben an eine bessere Zukunft stärkte, was sich in der Architektur von Újlipótváros widerspiegelte. Sein Modernismus zeichnete sich durch die Neue Sachlichkeit, minimalistische Dekoration und die Ablehnung von unnötigem Ornament aus. Der Modernismus, der in den sozialen Utopien des 19. Jahrhunderts und einer Philosophie der gesellschaftlichen Gleichheit und Fürsorge verwurzelt ist, bestätigte die Ideale des Viertels. Gleichzeitig war Neu-Leopoldstadt ein architektonischer Aufstand gegen die konservative „neobarocke Gesellschaft"[9] der Zwischenkriegszeit und ihre Geschmäcker in Ungarn.

Das Viertel[10] entwickelte sich zum größten Ensemble moderner Bauten der Zwischenkriegszeit des Landes und zum größten jüdischen Viertel im „Internationalen Stil" in Europa. Dennoch war es stilistisch nicht homogen. Es tolerierte vielfältige, gedämpfte oder abgerundete avantgardistische Ausdrucksformen, ein Vernakulär der Hochmoderne, wie im Fall des sogenannten „Tel Aviv Bauhauses".

In der Umgangssprache bedeutet das Bauhaus ein *Stil* im Sinne von Mode, aber in Wirklichkeit war es viel mehr als das.[11] Das Bauhaus entstand nach dem Ersten Weltkrieg im Zuge einer Erneuerung der modernen deutschen und kontinentaleuropäischen Kultur, einer Art *Tabula rasa* nach der großen materiellen und geistigen Zerstörung. Es förderte viele utopische Ideen und reine Formen, denen sich Juden der oberen Mittelschicht wie Michael und Sarah Stein in Garches und Fritz und Grete Tugendhat in Brünn bereitwillig anschlossen.

Die jüdische Berufsmittelschicht von Újlipótváros mochte jedoch die Strenge der Hochmoderne nicht,[12] und wollte sie mit Entspannung von dem formalen Dogmatismus mildern. Die überwiegend jüdischen Architekten des Viertels wollten beliebt sein und fühlten sich tatsächlich wohl mit dieser liberalen, leicht eklektischen Moderne. Aufgrund zahlreicher ungarischer Lehrer und Schüler – Juden und Nichtjuden gleichermaßen[13] – zeigt sich der indirekte Einfluss des Bauhauses, wenn auch mehr in Bezug auf die freie Anwendung seiner Formen als auf die Übernahme seiner radikalen Ideologie. In Újlipótváros zum Beispiel wurden die minimalen Treppenhäuser des Bauhauses nie akzeptiert: Die Tradition der Donaumonarchie und ihrer monumentalen Eingänge und verschwenderischen Treppen, die aus der Barockzeit stammen, herrschte bis zur kommunistischen Zeit vor.

In Neu-Leopoldstadt wurde die Moderne gezähmt, aufgeweicht und bürgerlich wiedergegeben. Fenster ohne Rahmen standen Seite an Seite mit Art-Déco-Einfassungen an Fassadenöffnungen, Balkonen und Eingängen. Betonte Horizontalen, die oft Vertikalen gegenübergestellt sind, wurden zu ausdrucksstarken Elementen der Fassaden und nahmen die Prominenz einzelner Fenster weg. In Újlipótváros kommt Le Corbusiers fenêtre longeuer relativ selten vor, aber einzelne Fenster waren oft durch ausdrucksstarke horizontale Formteile visuell verbunden, wie beim „Tel Aviv Bauhaus".

Andere künstlerische Bewegungen der mitteleuropäischen Architektur, wie der deutsche Expressionismus, zeigten sich sporadisch entlang der eigentlichen Moderne, als tschechischer Kubismus und tschechoslowakischer Rondo-Kubismus. Polygonale Erker über mehrere Stöcke wurden zu einem Leitmotiv der Häuser um den Heiligen-Stephan-Park. An mehreren Stellen kehrt die Moderne an den Fassaden zum offiziellen, konservativen Neobarock zurück, während die Grundrisse modern geblieben sind.[14]

Die Blütezeit von Neu-Leopoldstadt war nur von kurzer Dauer. Ihr demografischer und kultureller Niedergang begann – wie bei allen ungarischen Juden – von



Abb. 11: Autogarage mit Werkstatt, Pannonia / Ecke Felka Straße. Foto: Rudolf Klein

1941 mit der Beteiligung Ungarns im Zweiten Weltkrieg auf der Seite der Achsenmächte und endete mit der deutschen Besetzung Ungarns im Jahr 1944. Während nichtjüdische ungarische Männer in die Armee eingezogen wurden, richteten die ungarischen Behörden Zwangsarbeitseinheiten (munkaszolgálat) für die unbewaffneten Juden ein, von denen viele bei der Beseitigung von Landminen ums Leben kamen und unter unmenschlichen Bedingungen für die ungarische Armee arbeiteten. Obwohl die Mehrheit der Budapester Juden den Krieg überlebte, mussten sich während des Holocaust viele Familien – oft ohne Männer, die in Zwangsarbeitseinheiten deportiert worden waren – Wohnungen in den Sternenhäusern (csillagos házak) teilen. Diese Häuser standen unter dem Schutz der Botschaften von Schweden, Portugal, der Schweiz usw. und waren mit Davidsternen markiert. Die Rote Armee beendete die deutsche Besatzung, aber die schweren Zeiten dauerten bis zur politischen Wende 1989 an. Nach dem Rückzug der sowjetischen Armee erlebte Neu-Leopoldstadt eine Renaissance der Zwischenkriegszeit, jedoch ohne die frühere Mehrheit der jüdischen Bevölkerung.

**Schlussfolgerungen**

Die Bedeutung der Neu-Leopoldstadt stützt sich auf drei große Bereiche: die jüdische Geschichte und Stadttopographie, die Stadtentwicklung Budapests und die allgemeine Architekturgeschichte. In Bezug auf die jüdische Geschichte und die städtische Topographie stellt Újlipótváros eines der wenigen jüdischen Viertel des 20. Jahrhunderts in Europa dar, das fast ausschließlich von Juden, einer sozial kohärenten, professionellen Mittelschicht, ausgewählt, finanziert, entworfen, gebaut und bewohnt wurde. In den früheren jüdischen Vierteln Budapests bewohnten Juden bereits bebaute Gebiete, die sie ihren besonderen Bedürfnisse anpassten. Aber sie prägten nicht ihren Geist und ihre grundlegenden architektonisch-urbanen Merkmale. Dies gilt für die jüdischen Häuser der Römerzeit in Óbuda, die mittelalterlichen Stadtteile von Buda, das 18.–19. Jahrhundert in Óbuda, die Gründerzeit Erzsébetváros und Ó-Lipótváros sowie die Andrássy Allee.

In Bezug auf die Stadtgeschichte Budapests kennzeichnet Újlipótváros die einzige große kompakte moderne Stadtentwicklung, ein Viertel mit einem mehr oder weniger homogenen Aussehen. Es gab




Abb. 12: Relief an der Autogarage. Foto: Rudolf Klein.

zwar in der Zwischenkriegszeit noch eine weitere moderne Stadtentwicklung, die Siedlung in der Napraforgó-Straße, Budas exklusives Villenviertel. Es wurde jedoch von der Stadtgemeinde organisiert und war mit 22 Villen, die von verschiedenen Architekten entworfen wurden, eher klein. Der modernistische Teil der Siedlung war eine sehr bescheidene Antwort auf die Werkbundausstellung „Die Wohnung“ 1927 in Stuttgart, bekannt als die Weißenhofsiedlung. Újlipótváros oder Neu-Leopoldstadt hingegen wuchs spontan zu einer großen Einheit, einem echten modernen Stadtquartier.

Für die allgemeine Architekturgeschichte stellt die Neu-Leopoldstadt einen interessanten Fall der „Vernakularisierung“ der avantgardistischen Moderne dar. Dies ist ein Phänomen, das auch die Architektur von Tel Aviv, einer anderen liberalen jüdischen Stadt, charakterisiert. Doch während das moderne Stadtgefüge Tel Avivs heute dem Druck der Überurbanisierung erliegt, ist die Neu-Leopoldstadt gut geschützt und zeugt von einer vergangenen Ära des europäischen Judentums während der stürmischen Geschichte des 20. Jahrhunderts.

## Anmerkungen

1 Im Original: „Hogy e zsidók megcsinálták nekünk Budapestet s mindazt, ami talán – talán? Biztosan – nincs is, de európaias és távolról mutatós? Segítségünkre jöttek nekünk, akik már nem vagyunk, azok, akik, mint nép, szintén nincsenek." Aus: Endre Ady: Korrobori (*Nyugat*, 1917/1, 3–5), unveröffentlichter Artikel, online unter: https://epa.oszk.hu/00000/00022/00350/10556.htm.

2 In der römischen Antike lebten Juden im heutigen 3. Bezirk, Óbuda. Im Mittelalter befanden sich Juden im Budaer Burgviertel, zuerst im südlichen Teil, in der Nähe des Fehérvári-Tors, im 12. Jahrhundert, während des 14. und 15. Jahrhunderts in der Nähe des Wiener Tors. Ihre Synagoge an letzterem Ort ist die größte mittelalterliche jüdische Kultstätte, die bisher in Mitteleuropa entdeckt wurde. Die frühneuzeitliche jüdische Siedlung befand sich ebenfalls in Óbuda, von wo aus sich nach 1840 Juden niederlassen durften: Erzsébetváros Vorort, das jüdische Viertel mit den großen Synagogen.

3 Die Neu-Leopoldstadt wurde nach Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, 1640–1705 (geboren und gestorben in Wien), habsburgischer Herrscher, König von Ungarn, benannt. Neue Leopoldstadt ist die Fortsetzung der Alten Leopoldstadt im Norden über den Szent István Ring in den 13. Bezirk.

4 Sein südlicher Umfang ist der Szent István Ring, der vom Westbahnhof (Nyugati pu.) zur Margit-Brücke, östlicher Rand ist Váci Straße, nördlicher Perimeter Dráva Straße und auf der Westseite die Donau. Sein Territorium ist ungefähr ein Quadratkilometer, die Altstadt von Jerusalem ist 0,9 Quadratkilometer mit 36.965 Einwohner (Stand 2007). Ursprünglich Újlipótváros gehörte zu Ó-Lipótváros, 5. Bezirk, aber 1953 wurde es dem 13. Bezirk hinzugefügt.

5 Dieser Bereich wurde nach dem Jahr 2000 neugestaltet, der ursprüngliche, rechteckige Teich wurde durch zwei benachbarte Trapezteiche ersetzt.

6 Das mittelalterliche Pest und der zentrale Bereich des modernen Pest wurden über dem römischen Contra-Acquincum, ein Außenposten auf der barbarischen Seite des Flusses.

7 In Ermangelung einer bedeutenden katholischen Bevölkerung wurde die Kirche, die auf dem Bebauungsplan von 1873 zu sehen war, nicht gebaut. Am Rand von Neu-Leopoldstadt wurde in den 1930er Jahren eine modernistische calvinistische Kirche errichtet, die jedoch nicht Újlipótváros diente.

8 Lloyd, Ipoly, Szinbád und Kossuth. Das Publikum der Kinos war vielfältig, von der relativ armen bis zur soliden Mittelschicht, mit Anzeigen von Pelzen und teurem Schmuck.

9 Siehe Hóman, Bálint – Szekfű, Gyula, *Magyar történet,* online unter: https://mek.oszk.hu/00900/00940/pdf/.

10 Im 19. Jahrhundert war es eine Industriezone mit Mühlen, Brauereien und Armenvierteln, die allmählich urban wurde. Der erste Generalplan für die Neu-Leopoldstadt 1872 sah ein gerastertes Straßennetz vor, einen zentralen Platz um eine Kirche. Im Jahr 1907 entstand die Pozsonyi-Straße, der Cardo der neuen Siedlung, und allmählich wurde das gesamte Gebiet von Osten her aufgebaut von der Váci Strasse und südlich, d.h. Szent István Ring. Die Nachbarschaft erhielt seine endgültige Form in den 1930er Jahren.

11 Heute ist das Bauhaus im allgemeinen Sprachgebrauch gleichbedeutend mit der Moderne, was es eigentlich nicht ist, da es nur die Avantgarde und nicht die gesamte moderne Bewegung oder die Moderne in ihrer Gesamtheit ist, einschließlich der Auswirkungen auf weniger strenge stilistische Alternativen, wie Art déco, modernistischer Klassizismus, italienischer Rationalismus usw.

12 Gemeint sind hier Ansichten, die sich im Begriff „Internationaler Stil" in der Ausstellung im MoMA 1932 widerspiegeln, vgl. Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philipp: *Der Internationale Stil 1932*. Braunschweig u.a.: Vieweg, 1985.

13 Die Liste der Architekten ist lang, darunter Barát Béla & Novák Ede, Fried Miksa & Fenyves István, Hámor (Hamburger) István, Hofstätter Béla und Domány Ferenc, Jakobik Gyula, Löffler Sándor, Politzer Miksa, Somogyi György, Szőke Imre, Stark Marcell, Tauszig Béla & Róth Zsigmond, Vámos Imre, Gregersen Hugó. (Erwähnt wurden hier die Namen ihrer Firmen und nicht die übliche Transkription der ungarischen Namen ins Deutsche.)

14 Anders als in Tel Aviv tauchen die Vertikalen der Treppen selten an der Fassade auf, was die Kontinuität der Straßen in Budapest stören würde.



# Beiträge der Rigaer Architekturschule im Baltikum

## Arbeiten von Eisenstein, Mandelstamm und Rosenbaum

*Jānis Krastiņš*

# Beiträge der Rigaer Architekturschule im Baltikum

## Arbeiten von Eisenstein, Mandelstamm und Rosenbaum

*Jānis Krastiņš*

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Riga, die heutige Hauptstadt Lettlands, zum wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum der baltischen Staaten, die damals zum russischen Reich gehörten. Die Einwohnerzahl der Stadt stieg von 282.200 im Jahr 1897 auf 517.500 im Jahr 1913. Der Hafen von Riga war der größte im Russischen Reich, und die städtische Industrie produzierte alles, was man sich vorstellen kann. Hunderte von neuen mehrstöckigen Wohngebäuden pro Jahr haben das Antlitz des Zentrums von Riga grundlegend verändert. Aufgrund der einzigartigen Konzentration von Jugendstilgebäuden wurde das historische Zentrum der Stadt 1997 zum Weltkulturerbe erklärt.

Der Jugendstil, der noch oft nur als ornamentale oder dekorative Kunst bezeichnet wird[1], ist in der Tat der Beginn aller modernen Architektur. Die kreative Methode des Jugendstils basiert auf einer künstlerisch ausdrucksvollen Darstellung der funktional komfortablen Anordnung der Räume sowie der entsprechenden Auswahl von Baustoffen und Bautechniken in der visuellen Gestaltung der Bauten.

In Riga wurde im 20. Jahrhundert fast alles nach den Entwürfen lokaler Architekten gebaut. Die Mehrheit der in Riga tätigen Architekten wurden am Rigaer Polytechnischen Institut ausgebildet, wo 1869 die Schule für Architektur eröffnet wurde. Absolventen der Rigaer Architekturschule arbeiteten im gesamten Baltikum, in Polen und sogar in abgelegenen Orten in Russland. Die Architektur von Riga beeinflusste auch maßgeblich die Entwicklung der Baukunst in der weiteren Umgebung.

Die lettischen Architekten waren die produktivsten in Rigas multinationalem Architekturleben. Eine Reihe jüdischer Architekten, darunter Mikhail (getauft Moisey) Eisenstein bzw. Aisenstein (geboren am 5. September 1867 in Bila Zerkwa/Ukraine, gestorben am 2. Juli 1920 in Berlin), leisteten jedoch einen bemerkenswerten Beitrag. 1887 absolvierte Eisenstein eine Realschule in Kiew und studierte dann in St. Petersburg, wo er 1893 am Institut für Bauingenieure seinen Abschluss machte. Er wurde als Ingenieur im baltischen Immobilienministerium nach Riga beordert, aber bald zum Chef der städtischen Verkehrsverwaltung befördert. Ende des 19. Jahrhunderts betrieb er auch ein Architektbüro.

Zwischen 1897 und 1901 wurden in Riga nach den Entwürfen von Eisenstein vier ziemlich kleine Miethäuser gebaut – alle in den traditionellen Formen des Eklektizismus. Das Mietshaus in der

Elizabetes iela (Straße) Nr. 33 (Baujahr 1901) hatte beeindruckendere Dimensionen, aber die extrem gesättigte, barocke Fassadendekoration ist auch mit einigen der dekorativen Details des Jugendstils durchwoben.

Die ersten Jugendstilgebäude in Riga wurden bereits 1899 errichtet. Kurz darauf begann Eisenstein auf eine eklektisch dekorative Weise mit seinem Jugendstil-feuerwerk in der Alberta iela (Abb. 1), wo eine Reihe von fünf nach seinen Entwürfen errichteten Miets-häuser entstand – nämlich die Häuser Alberta iela Nr. 8 (Baujahr 1903), Nr. 6, Nr. 4 (beide Baujahr 1904), Nr. 2 und Nr. 2a (beide Baujahr 1906). Vier weitere Bauten von Eisenstein befinden sich in der Alberta iela Nr. 13 (Baujahr 1904), Strēlnieku iela Nr. 4a (Baujahr 1905) und Elizabetes iela Nr. 10a und Nr. 10b (beide Baujahr 1903). 1905 wurde noch ein ähnlich reich gestaltetes Miethaus in der Brīvības iela Nr. 99 gebaut (Abb. 2).



Abb. 1: Riga, Alberta iela. Postkarte des frühen 20. Jahrhunderts. Archiv Jānis Krastiņš.

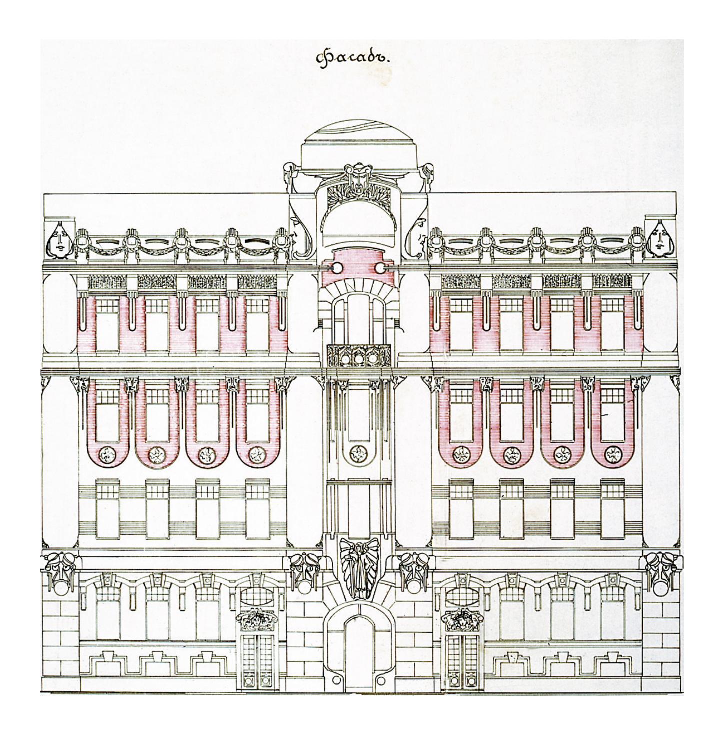



Abb. 2: Mikhail Eisenstein, Mietshaus mit Läden in der Brīvības iela 33 (1905). Foto: Jānis Krastiņš.

Die Fassaden aller dieser Bauwerke erinnern an präch-tige Dekorationen, die buchstäblich aus dem üppigen Reichtum einer Vielzahl ungewöhnlicher Ornamente entstehen. Sie sind verwoben mit stilisierten Pflanzen-motiven, Masken, Sphinxen, Löwen, Schlangen, Drachen und anderen Monstern sowie Elementen aus gebogenen und geraden Profilen, Kreisen und anderen geometrischen Formen. Die Fassade in der Alberta iela Nr. 2a hat ein ganzes überflüssiges leeres Stockwerk, das nur für die Platzierung von dekorativen Elementen benötigt wird. Die Fassade in der Elizabetes-Straße Nr. 10b (Abb. 3) ist in Anlehnung an die Fassaden-zeichnung des Leipziger Architekten Georg Wün-schmann und des Grafikers Hans Kozel entstanden (Abb. 4), die in einer Sammlung von Fassaden-zeichnungen „neuen Stils“ veröffentlicht wurde[2].



Abb. 3: Mikhail Eisenstein, Mietshaus in der Elizabetes iela 10b (1903).
Foto: Jānis Krastiņš.



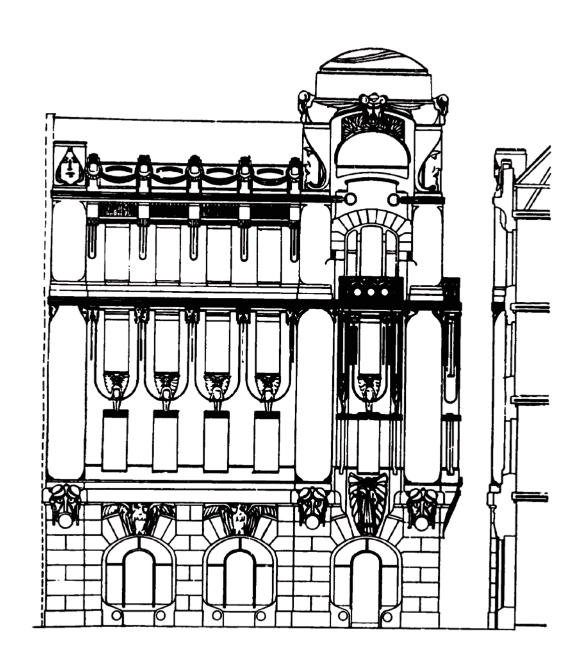



Abb. 4: (links) Fassadenentwurf des Mietshauses in der Elizabetes iela 10b.
Quelle: Historisches Staatsarchiv Lettlands, Fond 2671, Beschreibung 3, Datei 10/105–26;
(rechts) Fassadenskizze des Leipziger Architekten Georg Wünschmann und des Grafikers Hans Kozel (um 1901).
Aus: Архитектурные фасады в новом стиле. Санктпетербург: Г. Г. Бродерсен,1902, стр. 14.

Nach 1906 wurden keine nennenswerten Gebäude nach Eisensteins Projekten mehr gebaut. Seine extravaganten Gebäude standen jedoch immer im Mittelpunkt des Interesses, obwohl sie für die Jugendstilarchitektur von Riga keineswegs charakteristisch sind. Es sind auch nicht viele. Aber durch sein Werk wurde der Begriff „Jugendstil" geprägt. Während der Periode der Verleugnung und Verachtung des Stils in der Zwischenkriegszeit wurde zum Beispiel geschrieben, dass der Jugendstil „nicht lange bestimmt war und nicht viele Spuren in Riga hintergelassen hat. Nur die bedauernswerte Alberta iela ist ihm vollständig zum Opfer gefallen"[3]. Doch immerhin wurde erkannt, dass der Jugendstil „den Weg für die moderne Kunst ebnete"[4].

Heute ist die Alberta iela voll mit Touristenmassen. Im öffentlichen Raum wird Eisenstein weiterhin als einer der berühmtesten Architekten gerühmt[5]. In den populären Medien wird oft bekanntgegeben, dass es in Riga ein spezielles „Jugendstilviertel" gibt[6], und dass „die Hauptstraße für Rigas Jugendstilviertel Elizabetes iela ist"[7]. Es wird auch empfohlen, die berühmte und charmante Alberta Street entlang zu schlendern[8]. Mehrere Bücher und andere Veröffentlichungen sind Eisenstein und seiner Arbeit gewidmet[9]. So hat Eisenstein, unabhängig davon, wie seine Leistung eingeschätzt wird, den Namen Rigas in die weite Welt getragen.

Eine einzigartige Persönlichkeit in der Geschichte der Rigaer Architektur war Paul Mandelstamm. Sein schöpferisches Erbe, das Werke sowohl aus dem Eklektizismus als auch dem Jugendstil und Funktionalismus umfasst, wurde im Detail noch nicht untersucht. Nur einzelne Artikel oder fragmentarische Informationen in enzyklopädischen Veröffentlichungen sind ihm gewidmet[10]. Hin und wieder wird sein Name auch in verschiedenen Studien zur Geschichte der zeitgenössischen Architektur kurz erwähnt[11].

Paul (getauft Fayvusch) Mandelstamm (geboren am 19. September 1871 in Žagarė/Litauen, gestorben 1941 in Riga) absolvierte das Deutsche Gymnasium in Riga. Von 1891 bis 1892 studierte er Mechanik und dann Architektur. 1898 schloss er sein Studium der Architektur am Polytechnischen Institut in Riga ab. 1900–1901 war er am Bau der Rigaer Elektrischen Straßenbahn beteiligt, von 1903–1904 überwachte er die Bauarbeiten der Rigaer Wasserversorgung. Danach arbeitete er hauptsächlich in der Privatpraxis. Nach seinen Projekten wurden in Riga mehr als 70 mehrstöckige Wohnhäuser, industrielle Anlagen, Banken, Handelshäuser, Schulen und andere öffentliche Gebäude erbaut.

An der Wende zum 20. Jahrhundert entstand nach Mandelstamms Entwürfen eine Reihe von Bauwerken im typisch eklektischen Stilformen. Die jüdische Handwerksschule in der Abrenes iela Nr. 2 (1904) ist dagegen ein Beispiel für einen filigranen „Backsteinstil". Dies war das letzte Werk von Mandelstamm im Stil des Eklektizismus.

Das 1903 nach dem Entwurf von Mandelstamm erbaute Miethaus mit Läden in der Kalēju iela Nr. 23 (Abb. 5) ist eines der schönsten Beispiele für dekorativen Jugendstil in der Altstadt von Riga. Die farbenfrohen, dekorativen und ausdrucksvollen Fassaden des Gebäudes zeichnen sich durch die reichhaltige Verwendung verschiedener Baustoffe und dekorativer



Abb. 5: Paul Mandelstamm, Mietshaus mit Läden in der Kalēju iela 23 (1903). Foto: Jānis Krastiņš.

Elemente aus. Bald jedoch bewegte sich das künstlerische Schaffen Mandelstamms in eine eher zurückhaltende, rationale Richtung, die für Rigas Architektur typischer war.

Um 1905 trat die lettische nationale Romantik in Rigas Jugendstil ein, aber kurz danach wurde der sogenannte „lotrechte Jugendstil" eine der häufigsten formalen Tendenzen des Stils. Die nationale Romantik ließ sich von den Beispielen traditioneller Holzbauten, der Ethnographie und der angewandten Kunst inspirieren. Besonderes Augenmerk wurde auf die Verwendung von echten, natürlichen Baustoffen gelegt.

Die künstlerische Form des lotrechten Jugendstils wird durch die akzentuierten vertikalen Elemente in der Fassadenkomposition bestimmt – stark artikulierte Erker und von der Wandfläche abgehobene Lisenen, die sich über mehrere Stockwerke erstrecken. Die ornamentalen Elemente fügen sich harmonisch in die architektonische Grundform der Fassaden ein.

Das typischste Beispiel für die nationale Romantik in Mandelstamms Schaffen ist das Mietshaus in der Artilērijas iela Nr. 35 (Baujahr 1908). Es gibt aber eine ganze Reihe von typischen Beispielen des lotrechten Jugendstils von ihm, darunter das Haus der Jüdischen Gesellschaft in der Skolas iela Nr. 6 (Baujahr 1914). Einige von ihm entworfene Gebäude in der Altstadt sind für ihre besonders innovative Architektur bekannt. Das Warenhaus in der Šķūņu iela Nr. 4 und das

Warenhaus mit Mietwohnungen in der Grēcinieku iela Nr. 8 (beide Baujahr 1911) zeichnen sich durch ungewöhnlich große Fenster aus. Diese Gebäude sind Metallskelettbauten. In der Kaļķu iela Nr. 22 (Baujahr 1912–1913) erhebt sich ein besonders eindrucksvoller und charakteristischer Skelettbau. Die Fassadenausstattung ist organisch mit subtil interpretierten klassischen architektonischen Details verwoben (Abb. 6).

Die klassische Formensprache des sogenannten Neoklassizismus kam um 1910 in Mode. Dies war ein Gegenstück zum Jugendstil, aber der Neoklassizismus orientierte sich weniger an der orthodoxen Klassik. Er ist am häufigsten in der Architektur der Banken anzutreffen. Zu Mandelstamms Werken dieser Art gehört die Rigaer Kommerzbank am Doma laukums Nr. 8 (Baujahr 1913–1922).



Abb. 6: Paul Mandelstamm, Bürogebäude in der Kaļķu iela 22 (1913). Foto: Jānis Krastiņš.



Abb. 7: Paul Mandelstamm, Geschäfts- und Wohnhaus in der Elizabetes iela 51 (1928). Foto: Jānis Krastiņš.

Paul Mandelstamm war ein vielseitiger Architekt und Künstler, der in der Zeit zwischen den Kriegen eine Reihe von bleibenden kulturellen Werten schuf. 1930 erscheint sein Name im Teilnehmerverzeichnis der 3. Ausstellung der Gesellschaft der Jüdischen Künstler Lettlands[12]. Seine Arbeiten spiegeln auch die neuesten Tendenzen in der zeitgenössischen Architektur wider. Das Geschäfts- und Wohnhaus in der Elizabetes iela Nr. 51 (1928) ist ein bemerkenswertes Denkmal des frühen Funktionalismus. Mandelstam war einer der Pioniere dieses Stils (Abb. 7)

Miethäuser mit Geschäften in der Bruņinieku iela Nr. 40 (Baujahr 1929) und Nr. 49 (Baujahr 1932) (Abb. 8), Kaļķu iela Nr. 12 (Baujahr 1930) und Brīvības iela Nr. 97 (Baujahr 1938) mit betonten horizontalen Fensterbänden an den Fassaden sind chrestomathische (schulbuchmäßige, JK) Beispiele des Funktionalismus. Ähnlich verhält es sich mit dem Handelshaus in der Krišjāņa Barona iela Nr. 44 (Baujahr 1938). Die Villa am Meža prospekts Nr. 40 (Baujahr 1930) ist eines der architektonischen Kleinode der Gartenstadt Mežaparks.

Alle Arbeiten von Mandelstamm erfüllen höchste künstlerische und funktionale Anforderungen. Während seiner Lebenszeit war er ein beständiger Bewahrer der Kultur seiner Nation, aber die Gebäude, die er schuf, waren einzigartige kulturgeschichtliche Denkmäler – Juwelen des städtischen Umfelds im gegenwärtigen Riga.

Einer der Absolventen des Rigaer Polytechnischen Instituts war Jacques Gustav-Adolf Rosenbaum-Ehrenbusch (geboren am 1. Juli 1878 in Haapsalu/Estland, gestorben am 6. Januar 1944 in Berlin). Er war einer der bekanntesten estnischen Architekten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sein schöpferisches Erbe war Gegenstand mehrerer Studien, darunter einer Monographie[13]. Er ist meistens als „deutschbaltischer“ Architekt bekannt, manchmal aber mit der Bemerkung, dass er „eine jüdische Abstammung gehabt haben könnte“[14]. Der Familienname Ehrenbusch, den Rosenbaum später seinem Familiennamen hinzufügte, war der Mädchenname seiner Großmutter[15].



Abb. 8: Paul Mandelstamm, Mietshaus mit Läden in der Bruņinieku iela 49 (1932). Foto: Jānis Krastiņš.



Abb. 9: Jacques Rosenbaum, Miethaus mit Läden in der Pikk-Straße 18 (1909–1910). Foto: Jānis Krastiņš.

Nach seinem Studium und Abschluss als Architekt (1904–1907) war Rosenbaum der Stadtarchitekt in Tartu (Dorpat), zog dann aber nach Tallinn, wo er als Ingenieur in der Bauabteilung der estnischen Provinzverwaltung arbeitete. Nach 1912 war er ausschließlich im eigenen Architekturbüro tätig. Es gibt nicht sehr viele realisierte Bauten von Rosenbaum, aber einige der von ihm geschaffenen Gebäude sind Meisterwerke, die schon von weitem sichtbar sind und sich gleichzeitig harmonisch in die städtische Umgebung einfügen.

Eine der ersten Arbeiten von Rosenbaum in Tallinn war die Höppener-Bank in der Harju-Straße Nr. 9 (Baujahr 1908/09). Die Fassade des Gebäudes ist in generalisierten Formen der nördlichen Neorenaissance gestaltet. In der Altstadt von Tallinn befindet sich das berühmteste Werk von Rosenbaum, das Miethaus mit Läden in der Pikk-Straße Nr. 18 (Baujahr 1909/10). Heute ist das Gebäude als „Dragon Gallery“ bekannt: eindrucksvolle Drachenfiguren flankieren die mächtige Vitrine mit Schaufenster und den Eingang zum Geschäft im Erdgeschoss. Oben ist die großflächig verglaste Fassade mit weiblichen Figuren, Masken, geometrischen Reliefs und ausgeprägten Blumenornamenten verziert (Abb. 9). Eine solche dekorative Architektur in Tallinn ist normalerweise auf den Einfluss aus Riga zurückzuführen. „Eine Unterart des Jugendstils, die in Tallinn verbreitet war, war der eklektisch-dekorative Stil, der sogenannte Rigaer Jugendstil. […] Ein großartiges Beispiel ist die Drachen-Galerie des Architekten J. Rosenbaum“[16].

Eines der größten Rosenbaum-Gebäude, das Miethaus mit Läden in der Roosikrantsi-Straße Nr. 15 (1911–1912) besticht durch dynamische Gestaltung, starke Risalite an den Flügeln und massive Balkone in der Mitte. Die Straßenfassade ist mit einer Mischung aus klassischen und barocken dekorativen Elementen gekrönt, aber der architektonische Gesamtausdruck erinnert an den lotrechten Jugendstil.

Zu Rosenbaums Arbeit gehören auch die Psychiatrische Frauenklinik in Tallinn in der Paldiski maantee Nr. 52/6, eine Reihe von Einfamilienhäusern und andere Gebäude. Der Architekt arbeitete auch außerhalb von Tallinn, wo sein bekanntestes Werk, das Herrenhaus des Gutshofs Laupa (Baujahr 1910–1913 ist (Abb. 10). Das Gebäude befindet sich am Ufer des Flusses Pärnu und ist ein ungewöhnliches Beispiel des Neobarock mit Mansarddächern auf



Abb. 10: Jacques Rosenbaum, Herrenhaus des Gutshofs Laupa (1910–1913). Foto: Jānis Krastiņš.

verschiedenen Ebenen, Zwerchhäusern, gewellten Giebeln und mit Terrassen gekrönten Risaliten. Das alles ist durch klassische Festonen (Girlanden, JK), toskanische Säulen und andere Elemente ergänzt. Der estnische Gutshofforscher Ants Hein hat darauf hingewiesen, dass eine so reichhaltige Ausstattung in fast keinem anderen Herrenhaus zu sehen ist[17].

Nach der Unabhängigkeitserklärung Estlands wurde Jacques Rosenbaum estnischer Staatsbürger. 1928 zog der Architekt mit seiner Familie jedoch nach Deutschland. Er trat 1932 der NSDAP bei und arbeitete im Zweiten Weltkrieg unter Albert Speer für das Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion. Im Auftrag dieser Institution arbeitete er 1943 in Riga, erkrankte jedoch und kehrte nach Berlin zurück, wo er 1944 starb. Die schönsten Früchte seiner Kreativität aus dem frühen 20. Jahrhundert sind bleibende Werte im estnischen Kulturerbe.

## Anmerkungen

1 Lampugnani, Vittorio Magnago (ed.): *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th Century Architecture*. London; New York: Thames and Hudson, 1989. p. 19; Curl, James Stevens: *Oxford Dictionary of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 36; Ambrose, Gavin; Harris, Paul; Stone, Sally: *The Visual Dictionary of Architecture*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008, p. 148; Art Nouveau: Artistic Style [online]. *Encyclopedia Britannica* [cited 10.11.2019]. https://www.britannica.com/art/Art-Nouveau
2 *Архитектурные фасады в новом стиле*. Санктпетербург: Г. Г. Бродерсен, 1902, стр. 14.
3 Pīrangs, Heinca: *Arhitektoniskās stila formas Rīgas pilsētas ainavā, Rīga kā Latvijas galvaspilsēta: Rakstu krājums Latvijas Republikas 10 gadu pastāvēšanas atcerei*. Rīga: Rīgas pilsētas valdes izdevums, 1932, p. 119.
4 Ebenda.
5 Art Nouveau District [online]. *Local Life* [cited 24.03.2016]. http://www.local-life.com/riga/articles/art-nouveau
6 Art Nouveau District [online]. *Virtual Tourist* [cited 24.03.2016]. http://members.virtualtourist.com/m/p/m/23b526/
7 Art Nouveau District [online]. *Local Life*, Op.cit.
8 Walking Tour of Riga's Beautiful Art Nouveau Architecture [online]. *Get Your Guide* [cited 24.03.2016]. https://www.getyourguide.com/riga-l213/walking-tour-art-nouveau-in-riga-t22095/
9 Raša, Solveiga: *Mihails Eizenšteins: Tēmas un simboli Rīgas jūgensdtila arhitektūrā 1901–1906* = Rush, Solveiga: *Mikhail Eisenstein: Themes and Symbols in Art Nouveau Architecture of Riga 1901–1906*. Rīga: Neputns, 2003; Sīlis, Martins: *Mihails Eizenšteins: Rīgas jūgensdtila meistars*. Rīga: Madris, 2012; Tipāne, Agrita: *Būvinženieris Mihails Eizenšteins = Civil Engineer Mikhail Eisenstein*. Rīga: Muzejs «Rīgas Jūgendstila centrs», 2017.
10 Krastiņš, Janis: Mandelštams, Pauls. In: Zvaigzne Nr. 12, Jg. 38 (1989), p. 19. un 34; *Māksla un arhitektūra biogrāfijās*, II sēj. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1996, p. 100; *Sava krāsa varavīksnē*. Rīga: AGB, 1997, p. 108–113; *Rīgas arhitektūras meistari = The Masters of Architecture of Riga. 1850–1940*. Rīga: Jumava, 2002, p. 260–270.
11 Bedoire, Fredric: *The Jewish Contribution to Modern Architecture, 1830–1930*. Jersey City, NJ: KTAV Publishing House, 2004, p. 496.
12 *Žīdu mākslinieku biedrības trešās mākslas izstādes* = Verein Jüd. Bild. Künstl. Lettlands. Rīga 1930.
13 Hallas-Murula, Karin: *Tallinna Jugendahitektuur: Jacques Rosenbaum (1878–1944).* Tallinn: Eesti Arhitektuurimuseum, 2010, p. 128.
14 Rosenbaum, Jacques [online]. *Wikipedia* [cited 14.11.2019.]. https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rosenbaum
15 Hallas-Murula, *Tallinna Jugendahitektuur*, p. 109.
16 Kohlhof, Eduard: *Tallinns vielfältige Architektur*. 21.09.2018. [online]. *Visit Tallinn* [cited 12.11.2019.]. https://www.visittallinn.ee/ger/tourist/entdecken-sie-tallinn/artikel-fuhrer/tallinns-vielfaltige-architektur.
17 Hein, Ants: *Eesti mõisaarhitektuur: Historitsismist juugendini (= Gutsarchitektur in Estland: Vom Historismus bis zum Jugendstil).* Tallinn: Hattorpe, 2003, S. 250.



## Von den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts bis zu den edlen Architekturformen der Moderne

*Romuald Loegler*

# Von den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts bis zu den edlen Architekturformen der Moderne

*Romuald Loegler*

*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.*[1]

Diese Botschaft des in Weimar erschienenen Manifests von Walter Gropius von 1919 wird zur Grundlage des Bauhauses, der bedeutendsten Avantgarde-Kunstschule des 20. Jahrhundert, das die Methoden der künstlerischen Ausbildung revolutionierte und eine neue Allianz zwischen Kunst und Technik schuf.

Der Schlüssel zum Verständnis der vom Bauhaus initiierten Revolution des Designs liegt darin, die Form den Funktionen des Objekts unterzuordnen, dessen Architektur das Ergebnis der Wissenschaft und ihr funktionaler Aspekt als Befriedigung des Lebens, der körperlichen und geistigen Bedürfnisse ist.

„architektur als ‚affektleistung des künstlers' ist ohne daseinsberechtigung", schreibt Hannes Meyer in einem 1928 veröffentlichten Manifest, in dem seine wichtigste These lautet: Bauen ist eine bewusste Organisation von Lebensvorgängen. Hannes Meyer weist der funktional-biologischen Interpretation von Architektur die Rolle der Gestaltung der Lebensfunktionen zu, was wiederum zu einer Welt konstruktiver Formen ohne Herkunftsland führt.[2] Sie ist die Grundlage der neuen Welt. Meyer argumentiert, dass das neue Wohnprojekt als Ganzes das oberste Ziel des Gemeinwohls sein soll und als solches ein bewusst organisiertes Projekt im sozialen Sinne ist. Sein Manifest enthält die These, dass das Bauen keine Aufgabe ist, die den Ambitionen eines Architekten entspricht, der als kreativer Gestalter den Menschen auf der Suche nach harmonischen Formen ihres Daseins dienen soll. Auch das Bauhaus verlagerte den Schwerpunkt auf den Prozess der Objekterstellung und den Einsatz von Technik. Sie bildeten die Grundlage, um Produkte als Kunstwerke zu lehren und zu schaffen. Dank Hannes Meyer führte das Bauhaus analytische Methoden ins Design ein – aus der Biologie oder Psychologie. Die Studenten wurden gebeten, die Standortbedingungen und Ergonomie des Projekts, den Tagesrhythmus und die Gewohnheiten der Benutzer im Detail zu analysieren.

Die Bauhaus-Revolution hat überall ein Echo gefunden – in Tokio, Bombay, der Sowjetunion und in Polen wurde die lokale Architektur von den Ideen der Bauhaus-Schule inspiriert. Zu Walter Gropius kamen auch polnische Architekten im Rahmen der Gruppe, die die „Charta von Athen“ als Wiege der modernen Städtegestaltung geschaffen hat. Neben Warschau, Krakau und anderen polnischen Großstädten drangen die Bauhaus-Ideen beispielsweise auch nach Białystok, wohin Architekten aus dem Gropius-Kreis aus Berlin geholt wurden und interessante Beispiele der für diese Region charakteristischen Holzmoderne schufen.

In den Jahren 1928–1931 sammelte Władysław Strzemiński, ein polnischer Künstler und Kunsttheoretiker der Zwischenkriegszeit, seine pädagogischen Erfahrungen und Wünsche zur Reform der Kunsterziehung in Polen, die einen Schritt weiter als das Bauhaus gehen, und in mehreren Reden und Artikeln erschienen. In dem Artikel „Modern Art and Art Schools“ in der Zeitschrift *Droga* (1932) schrieb er:
*Die Form ist das Eigenmaterial [...]. Die Faserstruktur des Baumes und die Bedingungen für seine Festigkeit erfordern eine Bearbeitung entlang der Fasern und die Darstellung der Holzkonturen. Die am besten geeignetste Form der höchsten Festigkeit des Blechs ist zylindrisch [...], während für das dickere Eisen die am besten geeigneten Formen normalerweise die Formen mit den Abschnitten L oder T und deren scharfen Winkeln der Ebenen sind. Nicht nur die dekorative Form ist schön, sondern auch die organische Form, die sich untrennbar vom Material ableitet.*[3]

1931 präsentierte Władysław Strzemiński in der Monatsschrift *Architektura i Budownictwo* seinen ursprünglichen Lehrplan.[4] Der erste Teil des Programms sollte, wie er sie nannte, aus Phasen bestehen und sich um Fragen handeln wie die Anordnung von Linien auf einer Ebene, der Anordnung von Ebenen, das Studium von Kompositionen, die aus der Teilung der Ebenen entstanden, und die Komposition von Monogrammen aus geometrischen Buchstaben.
Die erste Phase des Programms sollte auch die Dynamik, die Intensität, das Gewicht der Farbe und die architektonische Komposition einer gegebenen Fläche betreffen, und wie die Architektur dieser Komposition von der malerischen Textur und der objektiven Textur der Materialien abhängt. Nach seinem Programm sollten sich die nächsten Bildungsstufen auf die Komposition von Gebrauchsgegenständen beziehen, auf die Analyse einer menschlichen Figur, um die architektonischen Linien ihrer Konstruktion zu extrahieren, so dass die menschliche Figur und ihre Kleidung zu einem gemeinsamen, architektonischen Rhythmus verschmelzen würden.

Władysław Strzemiński, der seine Ansichten zur künstlerischen Bildung veröffentlichte, akzeptiert das Meister-Modell der Lehre nicht. Er hält die Tradition für tot, wenn sie verwendet wird, um Vergangenes nachzuahmen. Lebendig wird es, wenn es in zeitgenössischen Künstlern eine aktive Haltung zur Kunst und die Fähigkeit hervorbringt, die Systeme der Bildung und Formgebung zu erkennen: „antike und zeitgenössisch, resultierend aus der Entwicklung der

Wissenschaft […] sie wird lebendig, wenn sie uns vergangene Themen (nicht Umgang mit Ihnen) erschließt und schafft uns eine aktive Eistellung zur Kunst“.

Władysław Strzemińskis Ansichten prägten zweifellos seine früheren Aktivitäten mit Kazimierz Malewicz als Teil der UNOVIS-Gruppe und den regelmäßigen intellektuellen Austausch mit den russischen und sowjetischen Konstruktivisten. Das Architekturerlebnis an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts ist nicht nur durch das Fehlen eines eigenen Stils geprägt. Die Formen der historischen Details, die von den vergangenen Epochen der architektonischen Entwicklung geschaffen wurden, dienten der Gestaltung von Gebäuden, die von der Vergangenheit inspiriert waren: Neugotik, Neurenaissance und Neubarock. Die als Historismus bezeichneten Werke dieser Zeit schöpften aus den Errungenschaften vergangener Generationen und versuchten gleichzeitig, durch die freie Kombination von Elementen vieler Stilrichtungen neue ästhetische Werte zu schaffen. Die Architektur und Stadtplanung des 20. Jahrhunderts ist geprägt von der Zeit bahnbrechender politischer und wirtschaftlicher Ereignisse, die von zwei Weltkriegen begleitet wurden, die sich in die Strömung der Moderne einfügen und eine eigene Identität zu formen, nicht nur auf der Grundlage des Historismus und des sogenannten „Nationalstils“, sondern im Geiste der modernistischen Gedanken und Ideen, die von der CIAM-Bewegung (*Congres Internationaux de L‘Architecture Moderne*) und durch die „Charta von Athen“ proklamiert wurden. Die Armut der Architektur des Arbeiterwohnungsbaus des 19. Jahrhunderts machte auf die Notwendigkeit eines Umdenkens über die Stadt und die Suche nach neuen Gesundheits- und Hygienestandards aufmerksam. Unterstützt wurde diese Suche durch dynamische politische, wirtschaftliche und soziale Veränderungen, die durch die industrielle Revolution initiiert wurden und das Design beeinflussten.

Innovative Ideen, avantgardistische Lösungen und Visionen sollten das Verständnis von Städten und damit die Lebensweise verändern. Polen hatte zum Zeitpunkt der Gründung vom Bauhaus erst wenige Monate Unabhängigkeit hinter sich. Trotz der schwierigen Zeit im Land folgte die polnische Architektur- und Designbewegung wichtigen Veränderungen in Europa; beteiligte sich aktiv an der Schaffung einer neuen Vision von Architektur und Industriedesign.

Die Architekturhistorikerin Anna Cymer[5] stellt fest, dass die Architekten Helena und Szymon Syrkus[6] mit ihrer Tätigkeit und ihrem Engagement im Milieu der Avantgarde-Künstler zur Verbreitung neuer Konzepte beitrugen. Wichtig waren sie auch für polnische Architekten sowie Bauhaus-Studenten, die sich um die Warschauer Wohnungsbaugenossenschaft versammelt hatten, um eine barrierefreie Wohnsiedlung zu finden.

Die geometrischen Formen der Häuser waren das Ergebnis ideologischer Veränderungen. Die minimalistischen Formen der Bauhaus-Schule haben

auch polnische Architekten inspiriert. Modernistische Formen dominierten die Architektur dieser Zeit. Die kantige und stromlinienförmige Gestalt der von Dekorationen befreiten Vorkriegshäuser bezaubern noch heute: modernistische Mietshäuser in Kattowitz, öffentliche Gebäude in Krakau, Warschau, Gdynia und anderswo. Pragmatismus, Funktionalität und Rationalität sind in die polnische Architektur eingedrungen. Die pure Geometrie der Moderne kam in Mode, weil sie als Quintessenz von Vielfalt und Moderne galt.



Abb. 1: Villa in Katowice (1928), Architekt: Bohdan Lachert.
Foto: Romuald Loegler.

Die Geschichte des Bauhauses ist nicht nur die Geschichte der legendären Schule, sondern auch die Geschichte der Genealogie von morgen!

Bei der Eröffnung der Ausstellung für polnische Architektur und Design sagte Dr. Gunter Geyer, Leiter der Vienna Insurance: „Polen als Land hat ein reiches kulturelles Erbe: Akzente polnischer Künstler haben internationale Anerkennung gefunden“. Bis November 1918 politisch aufgeteilt zwischen den damaligen drei Großmächten Russland, Deutschland und Österreich, versuchten polnische Künstler und Architekten trotz des vorübergehenden Verlustes der politischen Identität, das kulturelle Erbe des Landes zu bereichern. Zumeist waren die Architekten nicht in der Lage, zu Hause zu studieren und wurden an den Universitäten Wien, Dresden, Berlin, Paris und in St. Petersburg ausgebildet. Das hatte einen erheblichen Einfluss auf ihre spätere Arbeit. Bis Anfang der 1920er Jahre war die polnische Architektur durch die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts belastet. In den 1920er Jahren tauchten edle Formen der Moderne auf – ein kreatives Echo historischer Stile, die auf die Proportionen und Details der Renaissance Bezug nahmen und Städte wie Krakau, Posen, Warschau und Lodz prägten.

Die polnische Architektur war auf der Suche nach zeitgenössischen Trends des internationalen Stils im zeitgenössischen Europa – und von der Suche nach Symbolen des polnischen Geistes begleitet. Es war das „Polski Dwór“ (Herrenhaus), das als ein Kern der lokalen Kultur und eine Stütze des Patriotismus interpretiert wurde. Neben dem sogenannten „Podhale-Regionalismus“ wurde versucht, einen für Intellektuelle, Künstler und Philosophen akzeptablen Baustil zu schaffen. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre werden junge polnische Architekten zu Förderern des Internationalen Stils. Die Ideen des Bauhauses und des CIAM wurden übernommen und flossen in

die Arbeit von Architekten wie Barbara und Stanistaw Brukalscy, Józef Szanajca, und Bohdan Lachert ein. Der Beweis für die Relevanz ihrer Arbeiten im Rahmen des europäischen Trends der Architektur ist unter anderem der Bau des polnischen Pavillons auf der Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst und Kunstgewerbe in Paris im Jahr 1925 – ein Pavillon, der mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wurde.

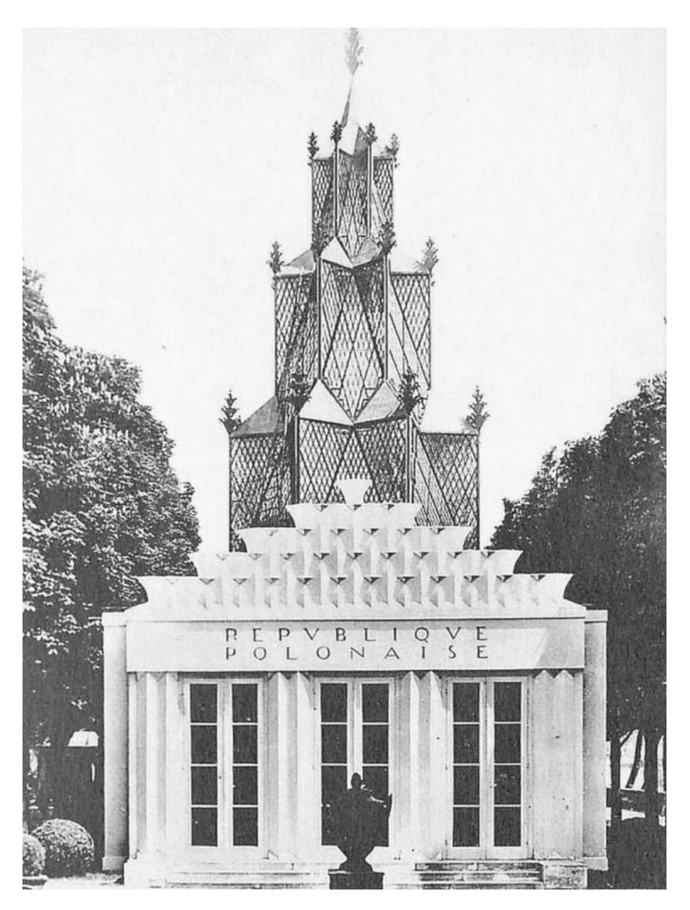



Abb. 2: Der Polnische Pavillon auf der Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst und Kunstgewerbe in Paris (1925), Architekt: Jozef Czaikowski. Encyklopedia internetowa : Britannica;place/Exposition-Interantionale-des-Arts-Decoratifs-et-Industrieles-ModerneNE.sc:parisuställingen-1925

Auf der polnischen Landkarte der 1930er Jahre nimmt die Stadt Gdynia einen besonderen Platz ein, deren Architektur in der Zwischenkriegszeit kein europäisches Äquivalent hat. Leider wurden große Pläne, Gdynia als Stadt der Moderne auf dem Gelände eines früheren kleinen Sommerdorfes „von Grund auf neu“ zu bauen, nicht vollständig umgesetzt. Gdynia ist die einzige Stadt in Europa, die hauptsächlich aus einer geschlossenen Ära stammt – der Zwischenkriegszeit. Die modernistischen Gebäude des Stadtzentrums aus dieser Zeit sind das größte Freilichtmuseum moderner Architektur in Polen. Gdynia ist auch eine Stadt, die als symbolisches Tor Polens zur Welt erbaut wurde – eine Stadt, die schnell zu einem eleganten Ferienort wurde.

*In die Liste der Designer der Gebäude in Gdynia müssen mehrere Namen von Architekten jüdischer Herkunft aufgenommen werden. Wladyslaw Grodzienski entwarf das Haus von Juliusz Ruble, und Edward Fuhrschmied war der Autor des Mietshauses Reich und Birnbaum. Auf der anderen Seite entwarf Eliza Unger, eine der wenigen aktiven Architektinnen in Gdynia, unter anderem Einrichtungen im Hafengebiet wie das Multifunktionsgebäude der Firma „Bananas“ (mit Bronislaw Wondrausch) oder das Lager- und Bürogebäude des Verbandes der Ernährungsgenossenschaften „Spolem“ (mit Edward Fuhrschmied). Mit ihrem Mann Oswald Eryk Unger, führte sie ein florierendes Bau- und Architekturunternehmen. Es sollte 47 Projekte für Stadt und den Hafen im Bereich Wohnungsbau, Schulen und Industrieanlagen durchführen.*[7]

Jüdische Planer und Architekten waren auch sehr präsent in der Architektur der Stadt Lodz – dazu gehören Namen von Architekten wie Dawid Lande, Gustaw Landau-Gutenteger und Adolf Zeligson – den Urhebern vieler Fabrikgebäude, öffentlicher Bauten, Paläste und Villen.



Abb. 3: Das Gebäude des Handelstags in Lodz (1910/11), Architekt: Gustaw Landau-Gutenteger. https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustaw_Landau-Gutenteger

In Warschau scheint die Präsenz von Architekten jüdischer Herkunft sehr offensichtlich. Beniamin Perlmuter, geboren in Płock, war Absolvent der Architekturabteilung der Technischen Universität Warschau, wo er den Titel eines Architekten-Ingenieurs erhielt. Lucjan Korngold war ein polnischer Architekt jüdischer Herkunft und aktiv in Polen und Brasilien. Er plante zahlreiche Objekte und war auf die Gestaltung von Wohngebäuden spezialisiert, bekannte Beispiele sind das Haus in der Francuska Straße 2, Wohngebäude in der Aleja Niepodległości 130 oder der Marszatkowska Straße 18. Ein gemeinsam mit dem Architekten Henry Blum entworfener Plan wurde 1933 auf der 5. Triennale in Mailand gezeigt, 1937 nahm er an der Weltausstellung in Paris teil. 1945 wurden Korngolds Werke im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) ausgestellt.



Abb. 4: Mietshaus in der Niepodległości Str. 130 in Warschau (1937/38), Architekt: Lucjan Korngold.




Abb. 5: Mietshaus in der Marszalkowska Str. 18 in Warschau (ca. 1938), Architekt: Lucjan Korngold. https://www.wikiwand.com/pl/Lucjan _Korngold

Ab Ende des 19. Jahrhunderts nahm in Krakau die jüdische Beteiligung an der Baubewegung zu, was für viele zur Wahl des Architektenberufs führte. Dies war auch das Ergebnis der politischen Veränderungen und der Tätigkeit der Sozialräte in der österreichisch-ungarischen Monarchie. Ihre Popularität nahm in der Zwischenkriegszeit und insbesondere in den 1930er Jahren zu. Zu den bekanntesten Architekten zählten Józef Wetzstein, Edward Kreisler, Szulem Mehl, Adolf Siódmak, Fryderyk Tadanier und Izydor Golgberger. Ihre Arbeiten realisierten sie für die Bedürfnisse von christlichen und jüdischen Auftraggebern. Aufgrund der großen Zahl der jüdischen Architekten und der Investitionen ihrer Bauherren kann davon ausgegangen werden, dass sie in der Stadt große Popularität genossen haben. Sie entschieden sich für eine gute Ausbildung, Professionalität, Zuverlässigkeit und Integrität während der Arbeit an der Projektvorbereitungsphase. Die meisten von ihnen starben während der Besatzung aufgrund des Zweiten Weltkriegs. Einige verließen Polen und emigrierten nach Brasilien, Israel oder Großbritannien. Als bedeutendes Beispiel für die Krakauer Architektur dieser Zeit kann das Mietshaus in der Aleja Krasińskiego 10 von 1925 von Adolf Siódmak genannt werden. Im mittleren Teil der Fassade des vierten Stockwerks befindet sich eine neobarocke Kartusche mit der lateinischen Inschrift: „SI DEUS NOBISCUM QUIS CONTRA NOS“ (Wenn Gott mit uns ist, wer kann gegen uns sein). In den späten 1920er Jahren begannen Krakauer Architekten, eine gemäßigte Moderne zu entwerfen. Der Entwurf des Mietshauses am Kossaka Platz 3 von Bernard Birkenfeld wurde nach dem Plan des Buchstabens „V“ erstellt. Die Fassade hat keine dekorativen Elemente und ist durch horizontale Akzentstreifen mit Fensteröffnungen in besonderen Bereichen unterteilt. An der Ecke verwendete Birkenfeld damals seltene Eckfenster.

Eine der größten Wohnanlagen in Krakau aus den 1930er Jahren sind die von Saul Wexner und Henryk Jakubowicz entworfenen Mietshäuser in der Straße Sarego 22/24/26, einem der höchsten Wohnhäuser



Abb. 6: Mietshaus am Juliusz-Kossak-Platz 3 in Krakau, Architekt: Bernard Birkenfeld. Foto: Romuald Loegler.

in Krakau – sechsstöckig und mit einem Flachdach versehen. Es war die komfortabelste Wohnanlage der Stadt. Fassaden mit einfachen Formen der gemäßigten Moderne wurden durch große und dichte Fensteröffnungen akzentuiert. Das Eckhaus an der Aleja Stowackiego 58 und Śląska Straße wurde im gleichen Geist entworfen. Die Architekten waren Alfred Düntich und Stefan Landsberger. Charakteristisch für die Architektur dieses Gebäudes sind leicht gebogene Ecken und symmetrisch angeordnete Balkone, den unteren Fenstern wurde ein mit Eidechsen gesäumter Zierrahmen gegeben. Der Status des Eigentümers befindet sich unter der Steinverkleidung im Flur.

Ein weiteres interessantes Beispiel für die Arbeit von Düntich und Landsberg ist das Mietshaus an der Ecke von Św. Markus 33 und Heiligem Kreuz 21a aus den Jahren 1937–1938. Die Details des Mietshauses wurden historisiert, was bei den Entwürfen dieser Architekten selten ist. Ein naturalistisches Element ist die monumentale Kulisse des Arkadenportals. In der Ecke befindet sich eine schräge, mit Kalkstein verkleidete Stütze, die sich auf Wohnhäuser aus dem 18. Jahrhundert in der Nähe von Heiligem Kreuz bezieht. Der Architekt Edward Kreisler entwarf das Mietshaus in der Lenartowicza Straße 13, ein fünfstöckiges Gebäude mit funktionalistischen Merkmalen und Bezug zum Internationalen Stil, das in der Architektur von Karków selten ist.



Abb. 7: Mietshaus in der Juliusz-Slowacki-Str. 58, Ecke Slaska Str. in Krakow, Architekten: Alfred Düntich und Stefan Landsberger. Foto: Romuald Loegler.




Abb. 8: Mietshaus in der Lenartowicza Str. 13 in Krakow, Architekt: Edward Kreisler. Foto: Romuald Loegler.

Am Vorabend des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs wollten Krakauer Architekten unbedingt dekorative Details und sogar historische Formen zeigen.



Abb. 9: Mietshaus der Fabrik Ćmielów am Plac Matejki 2 in Krakow (1938–40), Architekt: Fryderyk Tadanier.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamienice_Fabryki_Ćmielów_w_Krakowie

Ein Beispiel ist das eigene Haus des Architekten Józef Wetzstein. Die Vorderansicht ist in einfachen Formen gestaltet. Seine extremen Achsen werden durch kleine, halbkreisförmige Balkone betont. Ein starker Akzent des Ganzen ist ein dekorativer Fries aus Kunststein. Das Mietshaus am Plac Matejki 2 zeichnet sich auch durch eine gemäßigte Moderne aus, die Fryderyk Tadanier in Zusammenarbeit mit Franciszek Kalfas, dem Bildhauer der Reliefs an der Gebäudefassade, entworfen hat. Die Vorderfront des Hauses erhielt starke vertikale Spalten zwischen denen Fensteröffnungen platziert wurden. An der Fassade zum Eingang brachte Tadanier eine Plakette als Visitenkarte mit folgender Inschrift an: „Designed by arch. eng. Fryderyk Tadanier 1940“.

**Postskriptum**

Gdynia und Tel Aviv stehen für die Träume und Bestrebungen von Ländern, die vor dem Ersten Weltkrieg nicht auf der Weltkarte standen. Beide wurden schnell von Grund auf zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbaut und wurden gleichzeitig mit den Häfen geschaffen Tore zur Welt, elegante Urlaubsorte und Zeugnisse der modernistischen Architektur. Ihre Geschichte ist in der Sonderausstellung „Gdynia – Tel Aviv“ zu sehen (POLIN Museum für die Geschichte der polnischen Juden in Warschau) zu sehen, die anlässlich der Feiern zum 100. Jahrestag der Gründung von Gdynia, zum 110. Jahrestag der Gründung von Tel Aviv und zum 100. Jahrestag der Gründung des Bauhauses gezeigt wurde.

## Anmerkungen

1 *Walter Gropius. Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919)*, abgedruckt in: Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar–Dessau–Berlin und die Nachfolge in Chicago ab 1937*. 6. Auflage. Köln: Dumont, 2009, S. 39.
2 Meyer, Hannes: Bauen. In: Bauhaus Nr. 2, Jg. 2 (1928), S. 12–13.
3 Zitiert in: „Do zobaczenia po rewolucji“ (Wir sehen uns nach der Revolution). Führer zur Ausstellung zum 100-jährigen Jubiläum des Bauhauses, 18.10–18.12. 2019, Białystok: Galeria Arsenał, S. 28. Übersetzung des Autors.
4 Władysław Strzemiński (1893 Minsk–1952 Łódź) veröffentlichte zusammen mit Katarzyna Kobro (1898 Moskau–1951 Łódź) den Text „Raum Komposition. Berechnung des Raum-Zeit-Rhythmus“ (1931). Katarzyna Kobros Skulpturen aus den Jahren 1920–1933 spiegeln wider, wie sich die Beziehungen des Raumes mit dem Rhythmus der Zeit artikulieren, ein bisschen wie im Kino, um eine symbiotische Lebenswelt zu schaffen. Władysław Strzemiński lehrte an der Frauenschule für Industrie und Handel in Koluszki.
5 Anna Cymer, Architekturhistorikerin, Absolventin der Kunstgeschichte an der Universität Warschau. Sie ist Co-Autorin des Buches *Architektura w Polsce 1945–1989*. Warszawa: Centrum Architektury: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2018.
6 Helena Syrkus (1900–1982 Warschau), Szymon Syrkus (1893–1964 Warschau); ein polnisches Architektenpaar, dass sich vom Neoplastizismus, Kubismus und Suprematismus inspirieren ließ. Sie entwickelten ein Baumodell, das einen öffentlichen Raum mit Grünflächen und Gebäuden für Bildung und Kultur innerhalb des Siedlungsgebiets vorsah und den Kern der Kreativgruppe „Praesens“ bildete, die 1928 zur polnischen Sektion des CIAM ernannt wurde. Zwei Dekaden später übernahm Helena Syrkusowa die Position einer der Vizepräsidenten der CIAM.
7 Tanikowski, Artur: *Gdynia i Tel Awiw, białe miasta. Obietnica podróży, obietnica domu.* Katalog wystawy. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 2019, str. 17–18 (Gdynia–Tel Awiw, Museum der Geschichte der polnischen Juden).



Abb. 10: Aktuelle Ansicht der Stadt Gdynia vom Wasser mit dem Hafen und dem neu realisierten Jachtpark (Architekt: ARCHDECO, Gdynia). Foto: NATE COOK Photograph, Gdynia.



# Architect Harry Stern – A Modernist in Bucharest (1909–1954)

*Simona Or-Munteanu, Iris Aravot*

# Architect Harry Stern – A Modernist in Bucharest (1909–1954)

*Simona Or-Munteanu, Iris Aravot*

**Introduction**

In 1911, Le Corbusier visited Bucharest, noting that: "[…] it is completely full of Paris, yet there's more […] the long cavalcade in Calea Victoriei […] Houses don't go above the second story […] The architecture is futile, like the life here; everywhere there are products of the Ecole des Beaux Arts, as there is work only for architects with Parisian qualifications. Though the city may be banal, it isn't ugly".[1]

During that period, the cosmopolitan capital of Romania was nicknamed "Little Paris of the East". French cultural influences dominated society and architectural development undergoing a process of modernization.[2] Le Corbusier, who expected an oriental city, was disappointed by its European influences.[3] The contrast between low-scale architecture of oriental influences and French Academism expressed the urban and cultural character of Bucharest: a transition between Byzantine traditions and Western modernization.

Several years later, architect Harry Stern (Fig. 1) entered his private office on the same boulevard Calea Victoriei, rolled up the sleeves of his elegant suit, and began working on Modernist projects. Although in the 1930s he had just finished his studies, he already had many projects on his plate. Stern was a Romanian Jew, who had graduated from the Academy of Architecture (today: "Ion Mincu").[4]




Fig. 1: The portrait of Harry Stern in the 1950s.
Source: Portrait on the walls of the University of Architecture and Urban Planning UAUIM, Bucharest.

Against the background of Jewish history in Bucharest, the question rises: *How had Jews, and even more so, architects without Parisian qualifications, access to architectural projects in the interwar period?* The answer can be found in post-WWI changes. As capital of Great Romania, flourishing economically and culturally, with a free market-oriented society, Bucharest became increasingly attractive for intellectuals from all over Romania. The population increased, urban edifices were needed, and a lot had to be built. The 1930's witnessed a construction boom that offered fertile grounds for foreign investors and the local, progressive bourgeoisie.[5]

In the following paper the focus will be on Stern's pioneering contribution to Modernist architecture in Romania, through his work and teaching, from the early 1930s until the 1950s. Stern is one example of the first generation of Jewish architects in Bucharest, nowadays almost forgotten. In order to get an insight on his relevance as a contributor to Modernism, two main questions have to be answered: What was his architectural work and why did he have an important role as a teacher?

**Context of the Local Modernism**

Little is known about Romanian Modernism outside Romania. Even less is known about the contribution of Jewish architects[6] to the development of Modernism in Bucharest. Although interest in 'Other Modernism' and Eastern European Modernism in particular grows, there is virtually no mention of Romanian-Jewish architects in the interwar period, or after WWII. By no means does this gap reflect the historical facts of Eastern European culture. There are only a few studies about the contribution of Jews to Romanian culture and civilization, most of them in Romanian.[7] Recent studies point out the abundance of Jewish culture in the capital.[8]

Considering the large number of interwar Jewish architects in Bucharest, their role in architecture was short-lived; the Jewish community in Romania shrunk drastically after WWII.[9] As the archives in Bucharest are either poor or lack in organization, it was essential to interview Romanian-Jewish architects born in the beginning or mid-20th century. The architects who personally knew Harry Stern and his work, some of whom stayed in Bucharest, were the only source of guidance into this unknown terrain, giving testimonies about his teaching and his buildings. The efforts of the late architects Mihail Caffé and Dorian Hardt,[10] shed light on Stern's work. Dorian Hardt, architect, former assistant and collaborator of Stern, was also the first to undertake a brief study on Jewish architects in Romania: "In the 1930's there was extensive investment in construction in Romania, in which many Jewish architects participated. Studying abroad or in Romania, the orientation of almost all these architects was focused on Modern architecture: rational, adapted to function, and compatible with the requirements of the technological progress in construction. [This] architecture [was] promoted in Romania by important Romanian architects such as Horia Creanga, Duiliu Marcu, P.M. Miclescu, and

also by Jewish architects Marcel Iancu and Rudolf Fränkel", claimed Hardt in his publication.[11]

As an introduction to Stern's work, it is relevant to point out: How many Jewish architects were active in interwar Bucharest, and why so many Jews chose this profession, and Architectural Modernism in particular? The answers can only be a hypothesis, as available sources are lacking in information.

It may be estimated that approximately 17 percent of the architects in Bucharest were of Jewish origin in the 1930s.[12] The percentage is higher than their 12 percent ratio in the population of the capital. Nevertheless, it may be asserted that the number of architects of Jewish origin was unprecedented. Romanian Jews' reasons for joining the profession of architecture, were connected to the political-economic-social-cultural context. The turning point for Jewish society in Romania was the emancipation at the beginning of the 20th century; a time when all Romanian territories were united into Great Romania.[13] The agrarian law of 1921 enabled transition of the social order from large landowners to a middle and upper-class bourgeoisie. In such a context, Bucharest offered various business opportunities, both for Romanian citizens and foreigners. As for the Jews, who had been granted equal rights, land ownership and real estate opportunities became very attractive. The social networks of the progressive bourgeoisie included Jewish investors, architects and engineers, who were educated and assimilated into Romanian society.[14] Architectural Modernism was demanded by the bourgeoisie of the capital, as a symbol of the cosmopolitan architecture of the Western world.

The *Modern Movement* became largely accepted in 1930s Bucharest. Still, tension existed between Modern-Western and National-Traditional ideologies. A national approach was of major importance for a country newly united in a common Romanian culture.[15]

*Local Modernism* was promoting Western ideas of functionality and aesthetics, in moderate form,[16] while at the same time, the theoretical discourse was focused on the idea of national architecture.[17] Romanian architects considered the Modern Movement continuous with the past, in its simple lines and masses of both Byzantine and popular architecture.[18] Romanian pioneers of Modernism, such as Horia Creanga, Duiliu Marcu or G.M. Cantacuzino[19], justified their designs by connecting Modernist architecture to the Romanian vernacular, thus joining the effort to create a national culture.

In the 1930s, the number of active architects was outstanding, and by that time Modernism was flourishing in Bucharest. A comparison of Modernist works by Jewish architects and their Romanian peers does not reveal any particular features. Their works have similar approaches on aesthetic and functional levels. Therefore, a working hypothesis may be formulated: the architectural language was alike, but the interpretation of Modernism was different.




Fig. 2: “Central Palace” period photograph by W. Weiss.
Source: Private collection of Danna Davis (Stern).

Romanian architects tried to connect Modernism to the traditional or to the formal national language, whereas Jewish-Romanian architects approached Modernism from a cosmopolitan point of view, without connection to any nation or tradition. To sustain such a hypothesis, it would be necessary to shed some light on the Jewish problem, in the context of architecture as a political tool in Romania, an aspect beyond the present study.

**The Architect**

Stern was one of the important Jewish architects, active in the interwar period. Integrated into Romanian culture, Stern adopted Western architectural ideologies and adjusted them to the local context of Bucharest. The residential buildings (villa or apartment building) were most frequent in Stern’s work until the mid 1940s. After WWII his projects were mostly non-residential, collaborative and on larger scale.[20]

One of his representative works is the apartment building in the center of the capital called “Central Palace”, realized in 1939 in collaboration with the respected engineer Emil Calmanovici. The simplicity of form and rigor of the façade is revealed in this building (Fig. 2). The functionality of the building responds to the social demands with different types of partition, primary and secondary (for the servants) circulation (Fig. 3). The luxury apartment (French model of the end of the 19th century) is typical for Bucharest and has a main distribution hall leading to



Fig. 3: “Central Palace”, staircase. Source: Simona Or Munteanu.



Fig. 4: “Central Palace”, interior 1, period photograph by W. Weiss. Source: Private collection of Danna Davis (Stern).



Fig. 5: “Central Palace”, interior 2, period photograph by W. Weiss. Source: Private collection of Danna Davis (Stern).



Fig. 6: “Central Palace”, typical floor plan. Source: Rocom, PMB, drawing after the surveying plans.

the dinning, living and library rooms (Fig. 4–5). The partition is emphasized on the façade in a hierarchical way by two towers on the sides (with the luxury apartments), representing the higher-class society, and the continuous balconies (studios) for the middle class (Fig. 6).

An exceptional building for the time after WWII was Pavilion H in Herăstrau Park, Soseaua Kisselef 32, realized in 1949–1953 (Arch. Harry Stern, Arch. Gustav Gusti, Arch. Ascanio Damian, Eng. E. Titariu).

The building was published in the journal *Arhitectura R.P.R.* having a very controversial design, because of the "cosmopolitan influences", which were not well received in the Communist period.[21] The pavilion, recently declared a heritage building, was designed for the Exhibition of Heavy Industry in 1952–1953, and is remarkable for the construction of its roof made of curved wooden blades, and for the compositional balance, rhythm and contextual display in front of the Lake Herăstrau (Fig. 7–9).

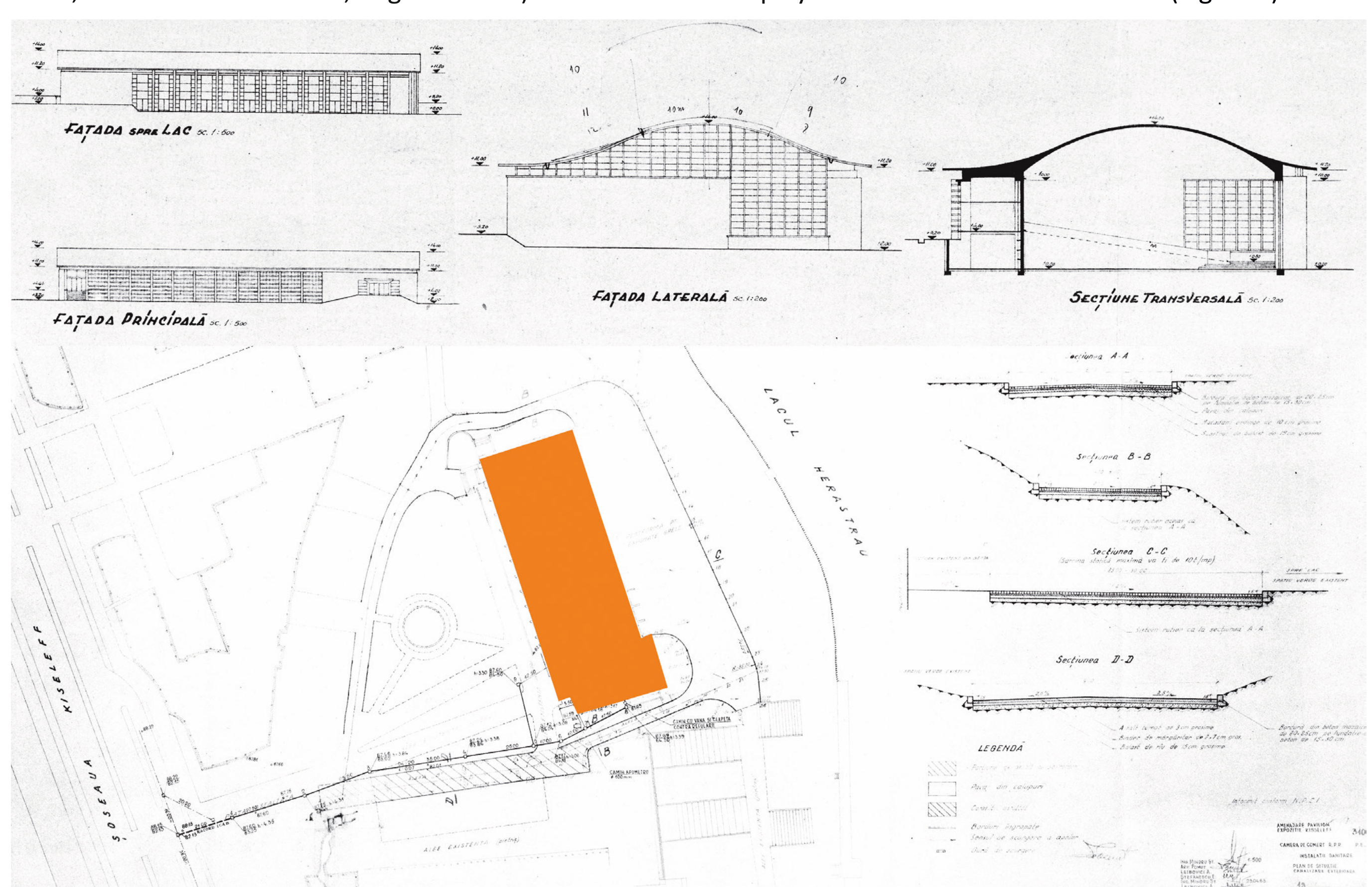



Fig. 7: Pavilion H Facades, from the original drawing-section, siteplan. Source: Mihaela Criticos, inforom 5+5.

Fig. 8: Pavilion H today. Source: Simona Or-Munteanu.

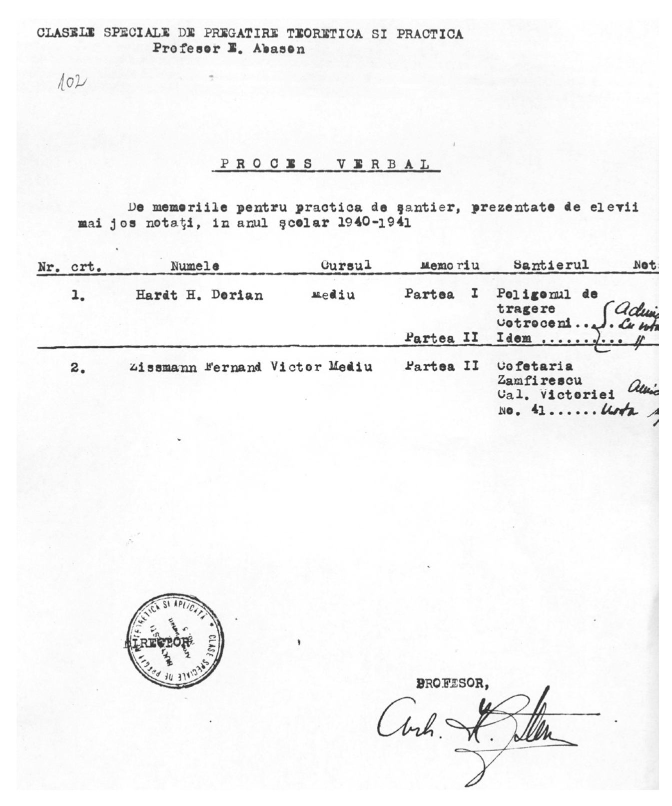
## The Teacher

Originally from Craiova, Harry (Herman) Stern was born on January 19, 1909. He was educated at the Architectural Academy (today: “Ion Mincu”)[22] of Bucharest during the interwar period, graduating in 1932.[23] He practiced architecture even before he finished his studies, and by the 1930s had already established a private office.

Stern started his teaching career during WWII. Due to a series of racial laws passed in 1940–1944, Jewish students and teachers were expelled from public schools and universities.[24] Against the background of antisemitism and pogroms, the Jewish community united to keep up with local Romanian education. Consequently, a number of schools in the Jewish community (elementary and secondary) were re-established in major Romanian cities. Bucharest became the capital of Jewish education during WWII, with several colleges of higher education.



Fig. 9: Pavilion H interior detail. Source: Simona Or-Munteanu.



CLASELE SPECIALE DE PREGATIRE TEORETICA SI PRACTICA
Profesor E. Abason

102

PROCES VERBAL

De memoriile pentru practica de şantier, prezentate de elevii mai jos notaţi, in anul şcolar 1940-1941

| Nr. crt. | Numele | Cursul | Memoriu | Santierul | Not |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Hardt H. Dorian | Mediu | Partea I | Poligonul de tragere Cotroceni... | |
| | | | Partea II | Idem ........ | |
| 2. | Zissmann Fernand Victor | Mediu | Partea II | Cofetaria Zamfirescu Cal. Victoriei No. 41...... | |

DIRECTOR,

PROFESOR,

Fig. 10: Signed documents by Stern in the Jewish College. Source: CSIER, from Anca Tudorancea researcher, Bucharest.

The Jewish College[25] was significant not only because of the singularity of operating legally during the war, but also because of its highly qualified professors (Fig. 10). Stern was one of these personalities, and the founder of the architectural department.[26] At first, he opened a studio in the School of Ernest Abason (1941–1942). Afterwards, when Abason passed away, the technical department was transferred to the Martin Bercovici School (1942–1944).[27]

Some descriptions came to light about the architecture section in the Jewish College via interviews with architects Dorian Hardt, Tiberiu Benedek, Mihail Café, Leon Srulovici and Aristide Streja in 2010–2012. They emphasized that Stern was a respected architect and professor, and also spoke about the difficult conditions under which courses and workshops took place. Stern discovered his talent as a teacher at the Jewish College, at the age of thirty. He was considered efficient and inspiring, due to the method he used: students were obliged to research, propose and analyze technical and aesthetic issues. As described by Dorian Hardt "the atmosphere in the studio was of a small workshop. Harry Stern was only 10 years older than I was, but he proved to be the kind of natural born leader who is hard to find nowadays…. Stern taught regular issues, but the students, who didn't have a clue, were forced to research, to find and to propose. New ideas were discussed with everybody. There was even a small, architectural debate group called Cenaclul de Arhitectură. All Stern's students became knowledgeable in technical problems."[28] At the Jewish College, particularly the Martin Bercovici Technological School,[29] architecture students had the freedom to practice modernism without any oppression.

After the war, the Jewish College closed down and Stern's students were accepted into government universities. Most of them enrolled in the Faculty of Architecture (UAIM). Due to Communist policies, Jewish students were even allowed to study two years in one, to retrieve the time they had lost when they were expelled. Stern continued teaching from 1944 and was appointed Dean of the Faculty, between 1952 and 1954.[30]

Stern died on April 30, 1954 at the age of 45. Little evidence is left behind, mainly due to the Communist Period, when archives were lost. The only publication with Stern's name appearing as co-author, is a book published posthumously by Richard Bordenache, his collaborator at the Faculty of Architecture.[31] According to the information in the preface, written by Bordenache, the book was initiated by Stern in 1951, with the intention of publishing a collection of classical elements of architecture, modeled on the French publication by George Gromort.[32]

Considering architectural education at the Jewish College, Prof. Ana Maria Zahariade, a specialist on Romanian Modernism, stated that Stern's students were some of the most important leaders in Romanian architecture after the war: "They had already the experience of Modernism, and were comfortable with functional and technical issues of the International Style. They contributed not only to the practice of modernism, but also to the education and theory of architecture."[33]

The significance of uniquely Jewish higher education during the reigns of fascism has not yet been completely revealed. It is possible that the Jewish College itself served as a political and mental shield for oppressed intellectuals. Once registered at the Jewish College, students were protected by law. They were subject to forced labor on construction sites or in state offices, but by working and studying in Bucharest, they were saved from far more difficult and life endangering situations.

**Concluding Notes**

Many questions regarding data and interpretation remain open. Considering the importance of the subject, and the limited scholarly attention it has so far received, interpretation of the architectural work of Stern, in the specific context of Modernism in Bucharest, is yet to be unfolded.

Nationalism and cosmopolitanism played an important role in Romania between the two World Wars. Architects were part of the society; directly engaged in expressing political concepts and cultural attitudes through their designs. In the context of Bucharest, there was no difference between Modernist Romanian or Romanian-Jewish architects on both functional and aesthetic levels. On the interpretational level there was a gap*:* whereas Romanian architects were still concerned with finding a connection to traditional and national elements, no such intentions can be detected in the work of Romanian-Jewish architects.

The Modernist, Romanian-Jewish architect Harry Stern lived a short, but active, life of 45 years. His architecture remained constant in both style and approach, without references to nationalism, traditionalism or Judaism, a subject that was briefly presented in this paper.[34]

As a teacher of architecture, Stern played two important leading roles: Head of the Architecture Department at the Jewish College, where he had a major impact, and, after the war, Dean of the Faculty of Architecture. Stern was a gifted professor, basing

his teaching on the practices and ideologies of Modernism. The paradox of an officially recognized Jewish higher education in the capital, and the struggle during wartime to teach architecture, made Stern's role quite unique. He was a role model for the younger generation of architects: on one hand he was committed to his profession, innovating on the formal language of modernism and technological development in Bucharest; on the other hand, he used empirical methods of working with students, which could bring out their creativity and passion for architecture.

In addition to the language of design, Modernism aimed at universalism: a state in which geographic, national and ideological borders are rendered irrelevant. What were Stern's aspirations regarding Modernist architecture? How would he have positioned himself in the culture of Bucharest, considering his Jewish origins? The very question hints at a distinctive, socio-cultural life that requires further research.

In conclusion, the research of Stern's work contributes to the international discourse on "Other Modernisms" and is a vital chapter in the Romanian historiography of Architectural Modernism. His share in the architectural education plays a special role in both Jewish and Romanian history.

## References

Online Sources: Statistics regarding the Romanian Population: http://www.insse.ro/cms/files/RPL2002INS/vol4/tabele/t1.pdf UAUIM, http://www.uauim.ro/universitatea/istoric/

1 Le Corbusier: *Voyage D' Orient (Journey to the East).* In: Cina, Giuseppe: *Bucharest from Village to Metropolis.* Bucharest: Editura Capitel, 2010, S. 124–125.
2 Celac, Mariana; Ioan, Augustin; Maner, Hans Christian; Zahariade, Ana Maria: *Teme ale Arhitecturii din România in secolul XX (Architectural Themes of the 20th century in Romania)*. Bucharest: Editura ICR, 2003.
3 Cina, Giuseppe: *Bucharest from Village to Metropolis.* Bucharest: Editura Capitel, 2010.
4 The School of Architecture in Bucharest was established only at the end of the 19th century and modeled after the Beaux Arts in Paris.
5 As the world's Great Depression took place, in order to avoid devaluation, the real estate became the most appropriate investment, unlike industries or banks.
6 Except of Marcel Janco whose work has been studied extensively in recent years for his important contribution to the Avant-garde in Bucharest and Zürich. See *Centenar Marcel Iancu 1895–1995*. Exhibition Catalogue, Muzeul Național de Artă al României. Bucharest: Editura Simetria, 1996.
7 Cajal, Nicolae; Kuller, Hary (Eds.): *The Contribution of Jews from Romania to Culture and Civilization (Contributia evreilor din România la cultura si civilizatie)*. Bucharest: Editura Hasefer, 2004; Rotman, Liviu: *The Political Scene in Romania between the Two World Wars.* In: Rotman, Liviu; Vago, Raphael (Eds.): *The History of the Jews in Romania between the Two World Wars.* Vol. III. Tel Aviv: University of Tel Aviv Press, 2005.
8 Ciuciu, Anca; Waldman, Felicia: *Istorii si imagini din Bucureștiul evreiesc (Histories and Images from the Jewish Bucharest)*. Bucharest: Editura Noi Media Print, 2011.
9 In recent years the number of Jews has decreased significantly to around 6.000. This constitutes 0.01 percent in current Romania (as compared to 4 percent in the interwar period). Nowadays, the Jewish community is one of the past, with mostly old people. See http://ro.wikipedia.org/wiki/Istoria_evreilor.
10 Prof. Dr. Arch. Mihail Caffé (1924–2016) and Prof. Arch. Dorian Hardt (1919–2011) were former professors at the University of Architecture and Urban Planning in Bucharest "Ion Mincu". Mihail Caffé, Letter about Stern's Architecture, 22.03.2012, Bucharest.
11 Hardt, Dorian: *Arhitectura*. In: Cajal, Nicolae; Kuller, Hary (Eds): *Contributia evreilor din România la cultură si civilizație (The Contribution of Jews from Romania to Culture and Civilization)*. Bucharest: Editura Hasefer, 2004, p. 495.
12 After processing the information of the Union of Romanian Architects (UAR), organizing the architects according to date of birth, and approximating within 30 years the time they became active architects there could be a conclusion. The diagram represents the increasing number in the interwar period, followed by the Communist Period, and decreasing from the 1970's to date, as the consequence of massive migration. Considering the partial lists of UAR, it can be shown that the number of architects doubled from the 1920's through the 1930's. In the 1940's, there were less practicing architects because of the Second World War. Afterwards, in the 1950's there were nearly three times more Jewish-Romanian architects than before the war. The results of the number of Jewish architects in Bucharest in the interwar period, around 1930, seems to have been around 17 percent, with approximately 40 active architects (registered in UAR, formerly SAR), while the overall number of all the architects was 230. According to the data the percentage of Jewish architects, as compared to Romanian architects was even higher than during the Communist Period.
13 The importance of the Jewish community at the beginning of the 20th century was growing. Romanian Jews received equal civil rights in 1919, after the Romanian Government was forced to sign a "Treaty of Minorities" in Paris, as a condition for international recognition of the Romanian state. The statistics from the year 1930 indicated 18,057,028 Romanians and 756,930 Jews, constituting 4.2 percent of the population (in Great Romania); in Bucharest there were 639, 000 residents, of which 76,480 were Jews, constituting 12 percent of the total population, see http://www.insse.ro/cms/files/RPL2002INS/vol4/tabele/t1.pdf.
14 According to Arch. Soleri Grimberg there was a gap between legal and factual equality: In the 1930s Jewish architects did not receive governmental commissions (public buildings). Soleri Grimberg, Interview by Author, 12.09.2012, Jerusalem.
15 Before the unification of Great Romania in 1918, different provinces had been influenced by other countries, for example: Transylvania and Bukovina – part of Bessarabia had Austro-Hungarian influences; Moldavia, Wallachia- Ottoman and the Russian Empire.
16 Criticos, Mihaela: *Art Deco or the Well Tempered Modernism (Art-deco sau Modernismul bine temperat)*. Bucharest: Editura Simetria, 2010.
17 Zahariade, Ana Maria: *Arhitectura perioadei moderne pe teritoriul Romaniei: evoluție formală (Architecture of the Modern Period on the Romanian Territory: Formal Evolution)*. In: Celac, Mariana;

Ioan, Augustin; Maner, Hans Christian; Zahariade, Ana Maria: *Teme ale Arhitecturii din România in secolul XX (Architectural Themes of the 20th century in Romania)*. Bucharest: Editura ICR, 2003.

18 Machedon, Luminita; Scoffham, Ernie: *Romanian Modernism: The Architecture of Bucharest, 1920–1940*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 24.

19 Cantacuzino, George Matei: *Tendințe în arhitectura romaneasca a zilelor noastre (Tendencies in the Romanian Architecture of our Days)*. In: *Izvoare si popasuri.* Bucharest: Editura Eminescu, 1977.

20 Some identified buildings from the interwar period are: a villa for the art collector Leon Laserson on Aviatorilor Boulevard 106; an apartment building called "Central Palace", on Domnita Anastasia/ Eforie Str. 8, in 1939, and one in Scaune Square. Nonresidential buildings include: a typography with offices on Lucaci Str. 35. After the Second World War, Stern worked in collaboration with other architects for larger projects such as: the Sports Club "Dinamo" on Soseaua Stefan cel Mare 7–9; the Factory of Knitwear and Garments "Apaca" on Iuliu Maniu Str. 7, in 1948; the Headquarter of PCR (Romanian Communist Party) on Aleea Alexandru 31, around the end of 1940s; the Pavilion H in Herăstrau Park, in 1953; all in Bucharest.

21 *Arhitectura R.P.R.*, no. 1–2, Bucharest, 1952.

22 The name of the architecture faculty in Bucharest changed several times: Superior School of Architecture, Academy of Architecture, Faculty of Architecture, Institute of Architecture "Ion Mincu" and finally the title nowadays: The University of Architecture and Urban Planning "Ion Mincu" http://www.uauim.ro/universitatea/istoric/.

23 Constantin, Paul: *Dicționar universal al arhitecților*. Bucureşti: Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1986, p. 307

24 The first attempts to exclude Jews from professional associations were in May 1937. The Confederation of the Associations of Professional Intellectuals voted to exclude Jewish members, to withdraw their professional licenses, and called for re-evaluation of their citizenship. According to the historian Andrei Oisteanu, the interdictions were illegal, but did influence the general discriminatory mentality on social and political levels. See Oișteanu, Andrei: *"Evreul imaginar" versus "Evreul real" ("The Imaginary Jew" versus "the Real Jew")*. In: *Mythos & Logos.* Bucharest: Editura Nemira, 1998, p. 254.

25 The so called "Jewish College" was formed out of several Superior Schools, organized around professional departments. It was officially recognized by the government, but remained under the administration of the Jewish Community. Though no official diploma was granted its intention was to offer students a way to continue their interrupted studies. Several personalities, such as professors Onescu, Abason, Bercovici, Cajal, Stern and many others, supported this educational endeavor, despite hardship and violence.

26 Voledi-Vardi, Iosif: *Politehnica din Curtea Templului (The Polytechnic in the Yard of the Temple)*. Tel Aviv: Autorul, 1980; Banc, Andrei: In Memoriam Martin Bercovici. In: Realitatea Evreiască, Nr. 262–263 (1062–1063), 7 noiembrie–6 decembrie, Bucharest (2006), p. 4; Ionescu, Alexsandru; Olteneanu, Mihai, Rucăreanu, Costin: *Un om între oameni. Martin Bercovici – In memoriam 1902–1971 (A Man among Men. Martin Bercovici – In Memoriam 1902–1971)*, Bucharest: Editura Academiei Române, 2001.

27 Dorian Hardt, Interview by Mihail Caffé and Authors, 15.10.2010, Bucharest. Also Dorian Hardt, Interview by Author, 3.08.2011, Bucharest.

28 Hardt, Dorian: *Arhitectura*. In: Cajal, Nicolae; Kuller, Hary (Eds): *Contributia evreilor din România la cultură si civilizație (The Contribution of Jews from Romania to Culture and Civilization)*. Bucharest: Editura Hasefer, 2004, p. 495.

29 Martin Bercovici (1902–1971) was an electrical engineer, who contributed to the development of energy engineering education in Romania, and to the planned construction of electric networks. See more in: Ionescu, Alexsandru; Olteneanu, Mihai, Rucăreanu, Costin: *Un om între oameni. Martin Bercovici – In memoriam 1902–1971 (A Man among Men. Martin Bercovici – In Memoriam 1902–1971)*, Bucharest: Editura Academiei Române, 2001.

30 Cajal, Nicolae; Kuller, Hary (Eds.): *The Contribution of Jews from Romania to Culture and Civilization (Contributia evreilor din România la cultura si civilizatie)*. Bucharest: Editura Hasefer, 2004, p. 504.

31 Bordenache, Richard; Stern, Harry: *Documentar analitic: Studiul ordinelor si elementelor de arhitectura clasica; Antichitatea Greco-romana si Renasterea (Analytical Documentation: The Study of Orders and Elements of Classical Architecture; the Greek-Roman Antiquity and the Renaissance)*. Bucharest: Editura Technică, 1957.

32 Gromort, Georges: *Choice of Elements Borrowed from Classical Architecture (Choix d'Elements Empruntes a l'Architecture Classique)*: Paris, 1907, Second edition: Paris 2000; *The Elements of Classical Architecture (Elementele de Arhitectură Clasică)*. New York: Norton, 1907.

33 Ana Maria Zahariade, Interview by Authors, 27.08.2011, Bucharest.

34 The present paper is part of the Master Thesis of the authors Simona Or-Munteanu and Iris Aravot, "The Contribution of Romanian Jewish Architects to Modernism in Bucharest in the interwar period", Technion, Haifa, 2012.



# From Poland to Brazil: The Life and Work of Lucjan Korngold

*Grzegorz Rytel*

# From Poland to Brazil: The Life and Work of Lucjan Korngold

*Grzegorz Rytel*

Lucjan Korngold's personal file still stored in the archives of Warsaw University of Technology includes a hand-written list of personal documents, which were by Korngold. Among the documents listed, is a birth certificate issued in 1897 in Russian, a school certificate dated 1914 and a certification of military service during the period 1918–1920. At the bottom of the list is Korngold's acknowledgment of the receipt of the documents on 14 February 1939 together with his signature.  At the end of the 1930s Korngold was a successful Warsaw architect with a renowned reputation. Why did he retrieve his personal documents from the archives? Before answering this question let's see how his career developed until that very moment.

In 1917, after he had arrived from Germany where he had been detained following the outbreak of the war in 1914, Lucjan Korngold started his studies at the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology. He studied with interruption for voluntary conscription to the Polish army. – For the first time in 1919, to fight against the army of West Ukrainian People's Republic and again in 1920 to fight against the Soviets in the Polish-Soviet war. Both his applications to continue his studies following military service, are still stored in the archives.

He graduated in 1922 and started working as a professional architect. It was the second graduation ceremony at the Faculty of Architecture. Unfortunately, we do not know much about his work in the nineteen twenties. At that time, together with Jerzy Gelbard and the Sigalins brothers (Grzegorz and Roman), he took part in two contests for public buildings. We know about one of them for a single-family house designed by Korngold himself and published in 1929, as well as a very interesting article on "Contemporary Polish Architecture" published in 1928 in a Hungarian art-periodical *Magyar Művészet* („Hungarian Art").[1]

The first period of Korngold's work as an architect, which is thoroughly investigated, is the time of his

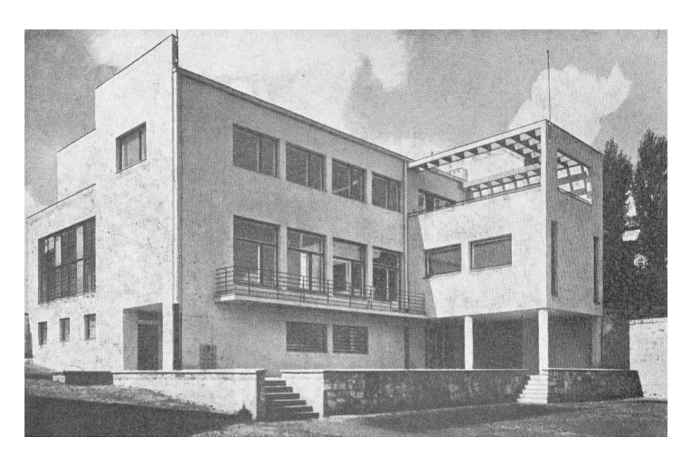


Fig. 1: Lucjan Korngold & Henryk Blum, Margulis house, Warsaw, 1930–32.
Source: "Architektura i Budownictwo", 1932, no. 8, s. 245.

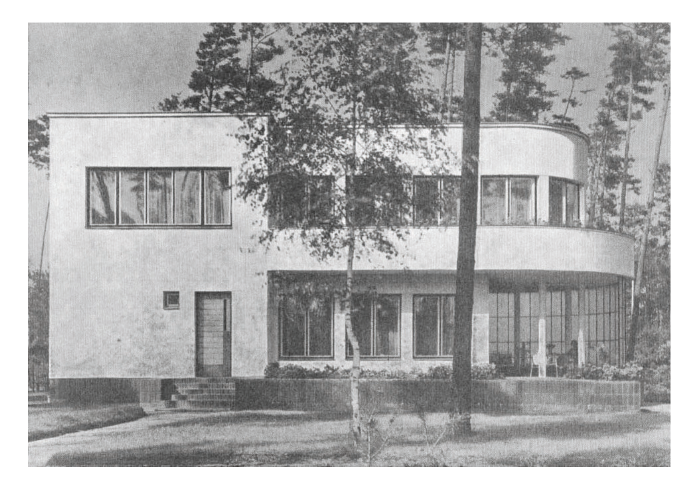


Fig. 2: Lucjan Korngold & Henryk Blum, villa “Allora” (Szatensztejn house), Skolimów-Konstancin, 1933–34. Source: “Architektura i Budownictwo”, 1935, no. 6/7/8, s. 64.

collaboration with Henryk Blum. Their common achievements include the house of Stanisław Margulis in Warsaw and houses located in the countryside outside of Warsaw, namely the villa „Allora” designed for Władysław Szatensztejn, the villa „Mira” for Maria Rachel Arenstein and a house for Henryk Pfeffer.

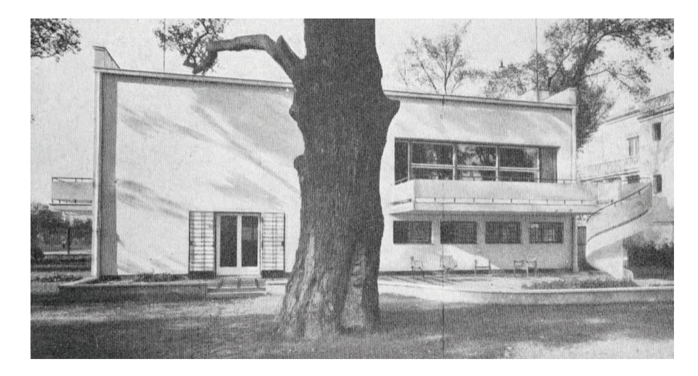


Fig. 3: Lucjan Korngold & Piotr M. Lubiński, Łepkowski house, Warsaw, before 1935. Source: “Architektura i Budownictwo”, 1935, no. 6/7/8, s. 74.

At the first half of the 1930s, Korngold started a collaboration with Piotr Maria Lubiński, with whom he worked until the outbreak of World War II. Their joint achievements include, among others, a still iconic piece of architecture - a villa built in Saska Kępa (Francuska street, 2) – a modernist city district of the interwar period.

However, among Korngold’s designs of that period are also structures which reveal his classical, maybe romantic, but surely conservative predilections. These include a few villas in Warsaw and a summer house near Warsaw designed in two versions



Fig. 4: Lucjan Korngold, apartment building designed for Oskar Robinson, Warsaw, 1935–36. Photo: G. Rytel, 2007.



Fig. 5: Lucjan Korngold, Żochowska house, Warsaw, 1935.
Photo: G. Rytel, 2007.

for Simon Rykwert, the father of Joseph Rykwert, the well-known architectural historian and critic, who was born in Warsaw, as well as Korngold's own house of 1938. The details of the façade are just as interesting as its interior decoration.

Yet, the main part of his achievements is represented by more than 30 tenement buildings erected in the compact setting of the new urban fabric. This type of architecture, featuring a high standard of apartments and high quality of finishing materials, is renowned for the restraint and elegance of the facade. Traditional layouts of apartments, the design of which were oriented first and foremost on ensuring the comfort of use, surely lack the design of original spatial solutions.

Korngold's portfolio of interwar designs also contains furniture and interior designs for individual apartments as well as for retail space. So, what was the probable reason that made Korngold retrieve his personal documents from the University archives in February 1939? In the second half of the 1930s, even though Polish nationalists distanced themselves from national-socialist propaganda dominant in Germany, and full of blatant manifestations of anti-Jewish prejudices that became more and more stronger, architects and-journalists of the right-wing press demanded that new architecture should be Polish in character, and postulated that Jewish architects should be banned. Polish architects, who collaborated with their Jewish partners, were criticised as opportunists who „are short-sighted enough to be tempted by the easier implementation of their projects in the short-term"[2]. This was ominous.

The General Assembly of the Association of Polish Architects, held in June 1938, almost unanimously



Fig. 6: Lucjan Korngold, the architect's own house,
Warsaw, 1938. Photo: G. Rytel, 2007.

passed a resolution changing the Association's constitution. Jews were, in principle, excluded from membership and a special committee was established to judge the possible membership of Jewish architects. Those actions were not incidental, as this




Fig. 7: Lucjan Korngold (?), Rubinsky house, Tel Aviv, 1936.
Photo: G. Rytel, 2006.

was a general trend in all professional associations, but it's worth noting that the Association of Polish Architects was the last member of NOT (Federation of Engineers Associations), which decided to exclude its Jewish members. The amended constitution was only implemented a year later, after having been approved by the central government. On the first of July 1939, 59 members of the Association were struck off the membership list. We can assume that Korngold planned to leave Poland, together with his family, as early as February 1939.

An extremely intriguing moment in Korngold's biography, is his alleged stay in Palestine in the mid-1930s. This has not been confirmed until today and it is based only on circumstantial evidence. The hypothesis of Korngold being the designer of three residential buildings in Tel Aviv is based on the accounts of architects practising at that time, who confirmed that Korngold was in Palestine. The most interesting of the three buildings attributed to Korngold – the Rubinsky house of 1936 – was, at the time, deemed one of the flagship designs of that period.

However, neither the formal architectonic solution nor the functional layout of the building, bear any relationship to his Warsaw designs, although, – to anticipate the events – we can find such a connection between the designs from Warsaw and from São Paulo. The architect's decisions concerning the Rubinsky house bring to mind comparisons to the designs of Ben-Ami Shulman, who was born

in Jaffa in 1907, and was a graduate of the Ecole des Beaux-Arts in Brussels.[3] Finally, we have to bear in mind that Korngold's son, with whom the author spoke to in São Paulo, could not recollect any longer period of his father's absence.

Following the German invasion of Poland on September 1st, 1939, but before the invasion of Poland by the Soviet Union on September 17th, 1939, Korngold crossed the Polish-Romanian border. During his six-month's stay in Romania he worked in the office of Duiliu Marcu, one of the leading Romanian architects of that time, a professor at the Architectural Faculty in Bucharest.

Eugenia Korngold, the architect's wife, managed to safely arrive in Rome with their son, thanks to her personal contacts in the Italian Embassy in Warsaw. In Rome she applied for a Brazilian emigration visa through the Vatican. After Korngold joined his family in Italy, they left Europe in May 1940. It must have been on the ship to Brazil that Korngold met Henryk Spitzman Jordan, a Lviv-born crude oil businessman from the Boryslav Oil Basin. It was



Fig. 8: Lucjan Korngold, 'Santa Amália' apartment building, São Paulo, 1942–43. Photo: G. Rytel, 2006.



Fig. 9: Lucjan Korngold, 'CBI Esplanada' office building, São Paulo, 1947–50. Photo: G. Rytel, 2006.

for him that Korngold made a design that made him famous as an architect and not only in Brazil.

Having arrived in Brazil, the Korngolds settled down in São Paulo. The architect started work at the office of the engineer and constructor Francisco Matarazzo Neto. Korngold used that period to study local building laws and specific cultural and climatic conditions that influenced his work as a designer. It was at that time that he designed his first projects, such as a residential building which, in general, very much resembled the designs he made prior to 1939 in Warsaw.[4] In 1944, Korngold started cooperating with Francisco Beck, an architect of Hungarian origin, who had become a Brazilian citizen. Among the few projects that they designed together, the best known one is the Edificio Thomas Edison building built for two emigrants from Poland – Szymon Raskin and Roman Landau. In 1946 Korngold was commissioned to design the CBI Esplanada office building. The client and investor was Henryk Spitzman Jordan, whom he had met on the ship to Brazil. This 33-storey building was, following its completion in 1950, the tallest reinforced concrete tower of the world, 102 meters high. There is a principle, that the quality of an architect is proven by the buildings that are completed according to his design. As of the beginning of 1950s, Korngold's office was located on the eighth floor of CBI Esplanada.

A lot of office buildings and residential buildings in the central part of São Paulo were built based on designs originating from his office. He was also the designer of villas located in the residential districts of São Paulo and Rio de Janeiro. As in Poland, he liked working with a team. Many Polish immigrant architects benefited from Korngold's support. Through working at his office they could safely start practising in Brazil.



Fig. 10: Lucjan Korngold, 'Palácio do Comércio' office building, São Paulo, 1956–57. Photo: G. Rytel, 2006.

This was the case of Jerzy-Jorge Załszupin, born in Warsaw, and who had graduated in architecture in Bucharest. Zalszupin later became the honoured originator of the Brazilian school of furniture design. This was also the case of Wiktor Reif, born in Przemyśl. After he had begun his studies in Poland, at Lviv University of Technology, and completed them in Germany, at the Berlin Technische Hochschule, he worked with Hans Poelzig and Bruno Taut.

In a book on *Latin American Architecture Since 1945*, published in 1955, Henry-Russell Hitchcock wrote: "In Brazil, particularly, but almost as much in Argentina, Germans and Italians (not to speak of other, smaller, groups of non-American origin) play a vital part in the life of the community and not least in architecture. In São Paulo, for example, of the two leading architects, one is of Italian and the other of German descent[5], while two of the most successful are respectively first-generation Polish and French."[6] Although the names are not mentioned, it is obvious that he means Lucjan Korngold and Jacques Pilon. Three buildings by Lucjan Korngold are listed in the well-known book *Modern architecture in Brazil*, a review of Brazilian modernist architecture compiled by Henrique Mindlin, and published in 1956 in English, French and German.[7] Korngold enjoyed an unquestionably high position among the architects of São Paulo. During a meeting by Mies van der Rohe with German speaking architects, in São Paulo in 1957, Lucjan Korngold was present as well as Wiktor Reif and Francisco Beck, both mentioned earlier.[8]

In some way, despite his predilection to classical principles in architectural design and composition, Korngold is classified to be part of a group of architects who had a profound impact on the image of modernist Polish architecture during the interwar period. The Brazilian period in his career only confirmed his skills and knowledge that had been acquired at the Warsaw Faculty of Architecture. In one of his interviews he said: "I am the alumnus of the Warsaw University of Technology. This school offered me a lot and I always feel grateful when I think about my studies and time spent in Warsaw."[9] Shortly before his death, Korngold manifested his dedication – instilled in him at the Warsaw University of Technology – to an appropriate comprehension of the relationship between essential principles of good architecture. He stated: "In a certain period, the most important architectural principle, which s states that form, function and structure must harmonize with one another, was underplayed a lot in Brazil as well as in the USA. The Polish school of architecture has never departed from this principle – for which we can be proud."[10]

## References


1 Korngold, Lucjan: A mai lengyel építészet. In: Magyar Művészet Nr. 3, Jg. 4 (1928), pp. 257–262.
2 Poliński, Jan: Oblicze architektoniczne miast… polskich. In: Prosto z mostu Nr. 14–15, Jg. 4 (1939), p. 22.
3 The Nagi house of 1937 and the Rabinowitch house of 1935.
4 For example Edifício Santa Amália, Rua Piauí, 760, São Paulo (1942–43).
5 Rino Levi and Oswaldo Bratke.
6 Hitchcock, Henry-Russell: *Latin American architecture since 1945*. New York: MoMA, 1955, p. 27.
7 Mindlin, Henrique Ephim: *Modern architecture in Brazil*. An English edition was published by four publishers (for USA and Canada in New York, Reinhold Publishing Corporation,1956; for Commonwealth countries except Canada in London: The Architectural Press, 1956; for South America countries in Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris Editora, 1956; or other countries in Meulenhoff & Co N. V., Amsterdam), a French edition for France and Italy in Vincent, Fréal & Cie, Paris, and a German edition as: Mindlin, Henrique Ephim: *Neues Bauen in Brasilien*. München: Callwey, 1956. The first Portuguese edition: Mindlin, Henrique Ephim: *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.
8 Photo published in: Docomomo Journal 34 (March 2006), S. 60.
9 Kuryluk, Karol: Brazylijska kariera wychowanka Politechniki Warszawskiej. In: Stolica Nr. 22, Jg. 12 (1957), p. 10.
10 Interview conducted by Polish architect J. Piotrowski, living in São Paulo, with abbreviations in: Barucki, Tadeusz: Ameryka, Ameryka. In: Architektura Nr. 4, Jg. 41 (1987), p. 49.

# Neues Bauen im Exil

## Hugo Leipziger – von Breslau nach Austin

*Beate Störtkuhl*



Abb. 1: Hugo Leipziger-Pearce (1902–1998), Fotografie um 1990 in Austin, Texas. Quelle: Hugo Leipziger-Pearce collection, Alexander Architectural Archives, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin (AAA, UTA, NL Leipziger).

# Neues Bauen im Exil. Hugo Leipziger – von Breslau nach Austin

*Beate Störtkuhl*

Im globalen Ideentransfer der europäischen Moderne spielt die Migrationsgeschichte jüdischstämmiger Architektinnen und Architekten aus Mitteleuropa eine bedeutende Rolle. Viele von ihnen wanderten bereits in den 1920er Jahren aus den neugegründeten Nationalstaaten Ostmitteleuropas nach Palästina aus. Die daraus resultierende Internationalität und Lebendigkeit der Architekturszenen in Tel Aviv und Haifa wurde in der 2019 in Warschau gezeigten Ausstellung *Gdynia – Tel Aviv* eindrucksvoll deutlich.[1] Die Machtübernahme der Nationalsozialisten trieb ab 1933 deutsche, vor allem auch deutsch-jüdische Intellektuelle und Künstler ins Exil, mit Beginn des Zweiten Weltkriegs setzte die Flucht aus den von Deutschland okkupierten Gebieten ein. Ein Blick in Myra Warhaftigs fünfhundert Biographien umfassendes Lexikon *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933*[2] genügt, um deren Bedeutung für die weltweite Verbreitung des Neuen Bauens zu verdeutlichen – und auch, um Schlagworte wie „Bauhaus Tel Aviv“ zu hinterfragen.[3]

Die Migrationsbewegungen der letzten Jahre haben die Forschung zu Flucht und Exil neu stimuliert. Einen aktuellen, globalgeschichtlich angelegten Überblick über den Forschungsstand im Feld der Kunstproduktion und Kunstgeschichte liefert das 2019 erschienene *Handbook of Art and Global Migration*.[4] Doch schon in den 1990er Jahren setzten Jutta Held und Bernd Nicolai die kunstgeschichtliche Exilforschung in Bezug zur soziologischen Migrationsforschung.[5] Sie verwiesen auf den biographischen Bruch, der mit erzwungener Migration einhergeht und der auch die künstlerische Biographie erfasst. Allein deshalb ist die Vorstellung eines linearen Kulturtransfers durch Migrantinnen und Migranten irrig; die Verarbeitung der Eindrücke des neuen Umfelds ist nicht nur Teil des individuellen Akkulturationsprozesses, sondern auch eines als Verflechtungsgeschichte zu begreifenden Kulturtransfers.[6]

In Anlehnung an die von Nicolai formulierte Begriffstrias „Exil – Akkulturation – Kulturtransfer“[7] stellt der Beitrag Leben und Werk von Hugo Leipziger (1902–1998) vor (Abb. 1). In den späten 1920er Jahren als Siedlungsarchitekt in Schlesien etabliert, konnte er aufgrund seiner Erfahrungen im Exil in Austin rasch Fuß fassen. Inspiriert von den neuen Eindrücken und Bedingungen in den USA, engagierte er sich in der Nachkriegszeit beim Rücktransfer aktueller Siedlungskonzepte nach (West-) Deutschland. Der Text basiert zu großen Teilen auf Recherchen im Nachlass Leipzigers, der im Archiv der University of Texas in Austin aufbewahrt wird.[8]

**Eine Architektenkarriere in Schlesien**

Hugo Leipziger wurde 1902 in Breslau geboren. Sein Vater Gustav führte ein Atelier für Raumausstattung, dessen Kunden aus Adel und Großbürgertum kamen. In diesem Umfeld begegnete Leipziger Hans Poelzig. Noch in hohem Alter zeigte er sich fasziniert vom damaligen Direktor (1903–1916) der Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe: Er habe ihm den Weg zur Architektur gewiesen.[9] Leipziger studierte dann 1920–1923 bei Poelzigs Nachfolger August Endell beziehungsweise bei Adolf Rading, der sich intensiv mit den zeitgenössischen Herausforderungen des Wohnungs- und Siedlungsbaus auseinandersetzte.[10] 1923 wechselte Leipziger nach Hamburg. Sein dort begonnenes Malereistudium blieb Episode, prägend wurden hingegen die Vorlesungen des Stadtbaurats Fritz Schumacher, die er nebenbei besuchte.[11] Schumacher gehörte wie Endell zu den Protagonisten der Reform- und Gartenstadtbewegung des frühen 20. Jahrhunderts; er initiierte den modernen Siedlungsbau in Hamburg.[12]



Abb. 2: Hugo Leipziger: Möbel für ein Wohn-/Esszimmer, 1931.
Quelle: Deutsche Bauzeitung Nr. X, Jg. 66 (1932), S. 213.



Abb. 3: Hugo Leipziger & Gerhard Schönborn: DEWOG-Siedlung in Namslau (Namysłów), 1927/28.
Quelle: Lotz, Wilhelm: Die jüngste Generation in der Architektur. In: Die Form Nr. 3, Jg. 4 (1929), S. 59.

1924 kehrte Leipziger nach Breslau zurück und arbeitete zunächst im Geschäft seines Vaters; auch später projektierte er immer wieder Möbel (Abb. 2). Ebenfalls 1924 lernte Leipziger seine erste Frau Friedel Niedner kennen, eine Modedesignerin aus Berlin, die in Verbindung mit Johannes Itten stand. Leipziger war bereits zuvor, jedoch nicht über Itten, mit der *Mazdaznan*-Lehre in Berührung gekommen, übernahm davon Atemübungen und Vegetarismus, scheint sich aber künstlerisch nicht weiter damit auseinandergesetzt zu haben.[13]

Entscheidend für Leipzigers Karriere wurde 1925 die Anstellung bei der gewerkschaftsnahen „Deutschen Wohnungsfürsorgegesellschaft AG für Beamte, Angestellte und Arbeiter", kurz DEWOG, in Berlin. Leipzigers Breslauer Kommilitone Albrecht Jaeger[14] war bereits im Jahr zuvor im Baubüro der DEWOG-Zentrale gelandet, das von Martin Wagner und Bruno Taut geleitet wurde. Nach der Theorie bei Rading und Schumacher erwarb Leipziger nun das ‚Rüstzeug' für die Praxis bei zwei weiteren herausragenden Siedlungsarchitekten. 1927 übertrug die DEWOG Leipziger die Leitung ihrer Zweigstelle für Ober- und Niederschlesien in Breslau. Bis 1931 realisierte er neun größere Siedlungen mit über 3.000 Wohneinheiten, meist gemeinsam mit Jaeger, der mittlerweile als freier Architekt in Breslau tätig war (Abb. 3). Mitarbeiter beim ersten Projekt in Namslau (Namysłów) war ein weiterer Rading-Schüler, Gerhard Schönborn (Abb. 4). Die Häuserreihe erinnert an Bruno Tauts 1926 projektierten ersten Bauabschnitt der Berliner DEWOG-Siedlung „Onkel Toms Hütte". Von Taut übernahmen Leipziger, Schönborn

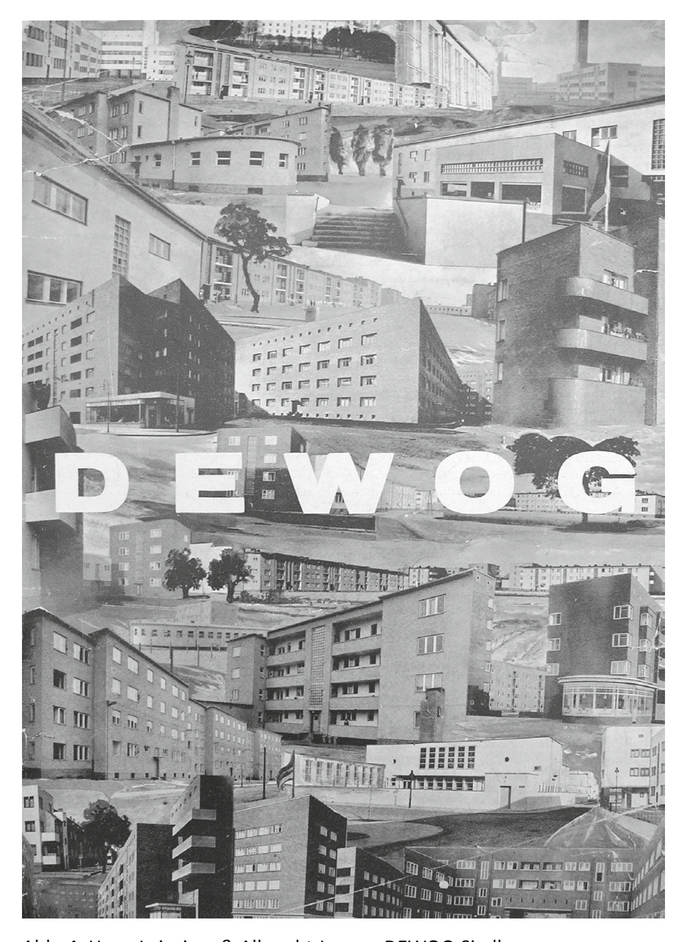


Abb. 4: Hugo Leipziger & Albrecht Jaeger: DEWOG-Siedlungen in Schlesien, Collage aus der Zeitschrift Wohnungswirtschaft. Quelle: Wohnungswirtschaft Nr. 9/10, Jg. 8 (1931), Titel.

und Jaeger auch das „farbige Bauen". Der Einsatz von zum Teil intensiven Farben als Gestaltungsmittel ließ sich in der Siedlung „Neuland" in Liegnitz (Legnica) noch vor einigen Jahren nachvollziehen.[15] (Abb. 5)

Zu den Siedlungen gehörten Gemeinschaftseinrichtungen und Ladenpavillons. Die großzügigen, begrünten Wohnhöfe waren mit Spielplätzen und Planschbecken

ausgestattet, die meisten Wohnungen hatten Loggien, Balkone oder Laubengänge. In der DEWOG-Zeitschrift *Wohnungswirtschaft* wurden die Projekte mehrfach vorgestellt, und Leipziger formulierte als Credo des modernen Siedlungsbaus: „Wenn wir unsere Kleinstwohnungen städtebaulich einwandfrei planen, kann der Mangel an Raum sehr wohl aufgewogen werden durch Freifläche, Luft und Sonne."[16] (Abb. 6)

Die Weltwirtschaftskrise traf auch die DEWOG ab 1930 hart. Auch wenn Leipziger mit Jaeger noch 1932 an der Friedrich-Ebert-Siedlung in Breslau (Straßenzüge um die heutige ul. Nasturcjowa) arbeitete, versuchte er die Bauflaute unter anderem durch die Teilnahme an Wettbewerben, etwa für eine Siedlung in Stockholm (1933) zu überbrücken.[17] Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der ‚Gleichschaltung' der DEWOG verlor er als Jude und Vertreter des Neuen Bauens seine Anstellung. Dennoch blieb er Optimist: 1934/35 baute er ein Wohnhaus für sich und seine zweite Frau Vera (Friedel war 1933 verstorben) in Berlin-Wannsee; nunmehr mit Satteldach, wie es die neuen Bauvorschriften verlangten. Kaum einer habe geglaubt, dass Hitler bleiben werde, sagte er im Rückblick.[18] Im Berliner Adressbuch ist Leipziger noch in der Ausgabe 1939 als Eigentümer verzeichnet.[19]



Abb. 6: Hugo Leipziger & Albrecht Jaeger: DEWOG-Siedlungen in Hindenburg, Wohnhof, 1929/30. Quelle: Hahm, Konrad: Schlesische Gegenwartsarchitektur. In: Schlesische Monatshefte Nr. 1, Jg. 8 (1931), S. 24.



Abb. 5: Hugo Leipziger: Siedlung „Neuland" in Liegnitz (heute Legnica, ul. Rzeczypospolitej), 1929–1931. Foto: Czesław Pietrazsko.

**Wege ins Exil**

Die Chronologie von Leipzigers Exil ist nicht ganz klar. In einem Interview der frühen 1990er Jahre berichtete er, dass Bruno Taut ihm 1934 eine Arbeit in Perth in Australien vermittelt habe, er aber auf dem Schiff nach Australien den Kontakt zum renommierten Büro von Arthur Stephenson und Donald Turner in Melbourne geknüpft habe. Hier, wie stets in seinem Leben, so resümierte er, habe er die richtigen Leute zur richtigen Zeit getroffen. Drei Jahre habe er in Australien gelebt – das würde bedeuten ab 1936.[20]

Gesichert ist, dass Leipziger 1938 für das auf Krankenhausbauten spezialisierte Büro Stephenson & Turner das (nicht mehr in ursprünglicher Form erhaltene) Royal Women's Hospital in Melbourne projektierte – in dynamisch gerundeten Formen, die gerade in Breslau mit Bauten von Erich Mendelsohn, Hans Scharoun oder Leipziger selbst präsent waren. (Abb. 7) Stephenson & Turner hatten bereits am 1934 erbauten Mercy Hospital mit streamline-Formen experimentiert;[21] der junge Architekt aus Deutschland scheint diese Entwicklung weiter beflügelt zu haben.

1939 reiste Leipziger im Auftrag von Stephenson & Turner nach New York, um die Ausstattung des Australischen Pavillons auf der Weltausstellung 1939 zu realisieren, eigentlich mit einem Rückfahrticket in der Tasche. Doch über die Vermittlung von Alfred Kestner, eines mittlerweile in den USA lebenden Studienfreundes aus Hamburger Zeiten,

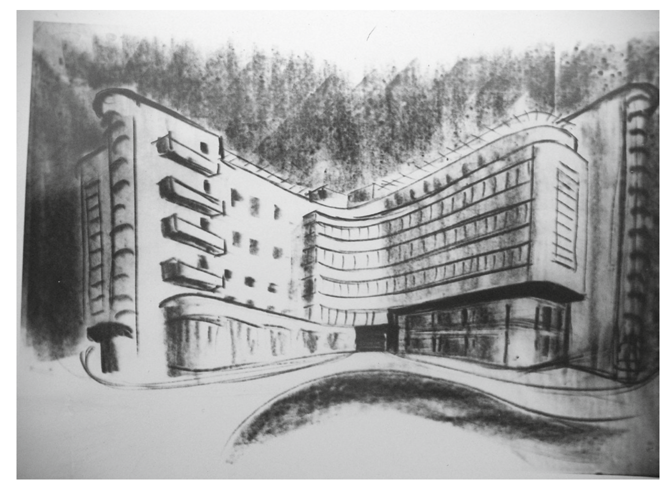


Abb. 7: Hugo Leipziger: Royal Women's Hospital in Melbourne, Entwurf für das Büro Stephenson & Turner, 1938. Quelle: AAA, UTA, NL Leipziger.

erhielt er ein auf drei Jahre angelegtes Stipendium, das ihn an die University of Texas in Austin führte.

**Neue Heimat**

Als Siedlungsarchitekt der europäischen Moderne wurde Leipziger in Austin mit offenen Armen empfangen, da Texas im Kontext von Präsident Franklin Roosevelts „New Deal" großen Bedarf an regionalplanerischer Expertise hatte. Leipziger stieg sofort in die universitäre Lehre ein und gestaltete das Studienprogramm bis in die 1970er Jahre maßgeblich. Er gab Kurse für Stadtentwickler, Architekten und Investoren: „City Planning Short Course attracts 81. First of its kind, lecture series led by German Expert", titelte etwa die *Dallas Morning News* im September 1941 über einen dieser Kurse.[22] Leipziger arbeitete auch publizistisch; bereits 1941 erschien ein erster schmaler Band über *City Planing, Housing*, in dem er Gedanken zu Bautradition in Bezug auf Topographie und Klima, zu Psychologie und Soziologie des Bauens und zu den Anforderungen an einen modernen Wohnungs- und Siedlungsbau formulierte.[23] 1944 folgte das Buch *The architectonic city in the Americas*[24] über die präkolumbianische Stadtkultur – intensiv setzte Leipziger sich mit den Gegebenheiten seines neuen Exillandes auseinander, das er bald als Heimat ansah. Mit seiner dritten Frau Martha Pearce; deren Namen er dem seinen hinzufügte, baute er Ende der 1940er Jahre sein Wohnhaus in Austin mit Elementen aus Holz und Naturstein aus der Region. Es scheint das einzige konkrete Bauwerk gewesen zu sein, das Leipziger in den USA realisierte. (Abb. 8)



Abb. 8: Hugo und Marta Leipziger-Pearce: Eigenes Wohnhaus in Austin, Ende der 1940er Jahre. Quelle: AAA, UTA, NL Leipziger.

Mit seinem Team, zu dem auch Martha gehörte, war Leipziger bis in die späten 1960er Jahre mit Großprojekten der Regionalplanung befasst, beispielsweise mit einer Entwicklungsstudie bis ins Jahr 2010 für die Grenzregion zu Mexiko am Rio Grande,[25] oder einer Langzeitstudie für Irving/Texas, die auf eine Stärkung des Central Business Districts zielte.[26] (Abb. 9) Zwischen 1957 und 1969 wirkte Leipziger zudem als Berater des Gouverneurs von Texas für die Region- und Stadtplanung sowie als Berater der „Public Housing Administration" auf nationaler Ebene.[27]

Wie andere europäische Exilanten setzte sich Leipziger mit den Ideen zur Stadtsoziologie von Lewis Mumford und mit Frank Lloyd Wrights Konzept der *Broadacre City* zur Entlastung von Ballungsräumen und Auflösung der Großstadt auseinander.[28] Wrights autonome *neighbourhood units* verstand er im Sinne einer „organic architecture"[29] als Fortentwicklung der Gartensiedlung mit eigener Infrastruktur, wie sie seine Mentoren Fritz Schumacher und Bruno Taut und auch Leipziger selbst in Schlesien realisiert hatten.[30] Er verteidigte das Konzept der *Broadacre City* gegen den von Jane Jacobs erhobenen Vorwurf der Zerstörung der Stadt und der Zersiedelung der Landschaft, nicht zuletzt durch den Straßenbau, der für die Verbindung der Siedlungseinheiten notwendig wurde.[31] Ob Leipziger im Kontext des 1956–1958 erstellten Stadtentwicklungsplans[32] dennoch Anteil daran hatte, dass Austin heute für amerikanische Verhältnisse ungewöhnlich urban und fußgängerfreundlich ist, bedarf weiterer Untersuchung.

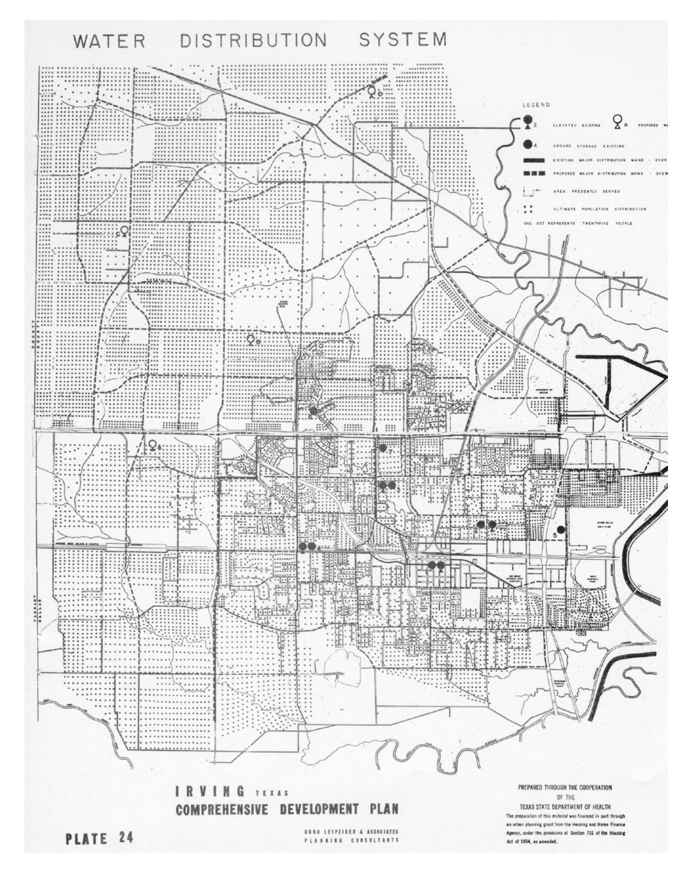



Abb. 9: Hugo Leipziger-Pearce & Team: Regionalplanungsstudie für Irving, Texas, 1959. Quelle: AAA, UTA, NL Leipziger.

## Rücktransfer nach Westdeutschland

In den 1950er Jahren transferierte Leipziger Ideen der amerikanischen Stadtsoziologie in die Bundesrepublik. Als *volonteer* kam er 1950 erstmals wieder zurück, um im Sinne der Demokratisierung zu wirken: „Architecture as a political weapon“ ist einer seiner Texte jener Jahre überschrieben, in dem er die zentrale Rolle des Siedlungsbaus betont.[33] Auf der ersten großen Nachkriegs-Bauausstellung CONSTRUCTA in Hannover gestaltete er 1951 mit seinen Studenten den amerikanischen Beitrag und propagierte die Idee der *neighbourhood units* und der *citizens participation* bei der Siedlungsplanung.[34] (Abb. 10) Im Sinne der demokratischen *re-education* wirkte er als Berater beim Aufbau der Amerika-Häuser in bundesdeutschen Städten und regte einen Studentenaustausch an.[35] Er knüpfte an alte Verbindungen an, etwa zu seinem Breslauer Kommilitonen Herbert Sprotte, der mittlerweile in Hamburg lebte.[36] Auf einer Berlinreise Mitte der 1960er Jahre traf er Hans Scharoun, der von 1925 bis 1932 an der Breslauer Kunstakademie gelehrt hatte. Leipziger erlebte ihn nicht mehr als Student, kannte ihn aber von gemeinsamen Aktivitäten wie der Werkbundausstellung „Wohnung und Werkraum“ (WuWA) 1929 in Breslau, wo Leipziger Möbelentwürfe gezeigt hatte. 1965 holte er eine Ausstellung über Scharouns Philharmonie-Bau in Berlin nach Austin, wo Scharoun ihn auch besuchte.[37] 1967 wurde Leipziger mit dem Preis des Bundes Deutscher Architekten ausgezeichnet. An eine Rückkehr nach Deutschland dachte Leipziger nicht; schon bei seinem ersten Nachkriegsbesuch 1950 fühlte er sich – auch kulinarisch – als Amerikaner.[38]




Abb. 10: Hugo Leipziger-Pearce & Studierende der UTA: US-amerikanischer Beitrag auf der Bauausstellung CONSTRUCTA in Hannover, 1951, Ausschnitt. Quelle: AAA, UTA, NL Leipziger.

Regionalplanung ist visuell weniger spektakulär als das einzelne Architekturobjekt; dies mag ein Grund dafür sein, dass Leipziger in der Historiographie bislang keine angemessene Rolle spielt. Er betrieb auch kein transatlantisches Self-marketing wie dies Gropius in den späten 1950er und 60er Jahren tat.[39] Zudem endete Leipzigers aktive Laufbahn um 1970, zu einer Zeit, als US-amerikanische Stadtplanung pauschal als Blaupause für die „autogerechte Stadt“ in Verruf geriet.[40] Dabei war Leipziger zeitlebens ein Vertreter eines „planning for the mental health“.[41] In diesem Sinne trug er wesentlich zum transatlantischen Ideentransfer zwischen Neuem Bauen und amerikanischer Stadtsoziologie bei – viel Stoff für weitere Forschungen.

## Anmerkungen

1 Tanikowski, Artur (Hg.): Gdynia–Tel Awiw. Ausst. Kat. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 2019; vgl. auch Stabenow, Jörg; Schüler, Ronny (Hrsg.): *Vermittlungswege der Moderne – Neues Bauen in Palästina (1923–1948) / The Transfer of Modernity – architectural Modernism in Palestine (1923–1948)*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019.

2 Warhaftig, Myra: *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon. 500 Biographien*. Berlin: Reimer, 2005; zu Leipziger S. 301–304.

3 Im Kontext des Bauhaus-Jubiläums 2019 erlebte die Vereinnahmung als „Bauhaus-Stil" einen neuen Höhepunkt; z. B. Fazekas, Agnes: Bauhaus-Bummel in Tel-Aviv. Die erträumte Stadt. Spiegel Online, 18.05.2019, https://www.spiegel.de/reise/staedte/bauhaus-architektur-in-tel-aviv-die-ertraeumte-stadt-a-1266326.html (letzter Zugriff 16.12.2021).

4 Dogramaci, Burcu; Mersmann, Birgit (eds.): *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2019.

5 Held, Jutta: *Das Exil der deutschen Künstler in den 30er und 40er Jahren*. In: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*. Band 1. Berlin: Akademie-Verlag, 1993, S. 215–222; Nicolai, Bernd: *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925–1955*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1998; Nicolai, Bernd: *Exil – Akkulturation – Kulturtransfer. Prolegomena zu einer Professionsgeschichte der deutschsprachigen Architekten in der Emigration 1930–1960*. In: Nicolai, Bernd; Benton, Charlotte (Hrsg.): *Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trier: Porta-Alba-Verlag, 2003, S. 5–13.

6 Vgl. dazu auch Dogramaci, Bucru: *Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung*. In: Dogramaci, Bucru; Wimmer, Karin (Hrsg.): *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin: Mann, 2011, S. 13–28.

7 Nicolai, Exil (wie Anm. 2).

8 Hugo Leipziger-Pearce collection, Alexander Architectural Archives, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin (weiter: AAA, UTA, NL Leipziger); Findbuch online unter https://txarchives.org/utaaa/finding_aids/00004.xml. Ich danke Nancy Sparrow herzlich für ihre große Hilfsbereitschaft vor Ort und in der Nachbereitung. – Die bislang ausführlichste biographische Skizze, basierend auf einem Interview mit Leipziger, von Kähler, Gert: Porträt Hugo Leipziger-Pearce. In: Der Architekt Nr. 5, Jg. 16 (1992), S. 273–276. Ein geplanter Ankauf von Leipzigers Vorkriegsarbeiten durch Heinrich Klotz für das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt am Main scheint nicht erfolgt zu sein (AAA, UTA, NL Leipziger, Series A: Personal Papers, box 1: Resume, 1920–1966).

9 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series A b: Oral Interviews, box 20, folder 8 (weiter: Leipziger Tape): Interview by Betty Gibbons, 8. August 1992, Tape 1, 38:34-40:00. Die fünf Audiofiles der Interviews mit dem damals 90-jährigen Leipziger sind eine zentrale biographische Quelle. Leider berichtet Leipziger darin wenig über sein Studium in Breslau und die Arbeit für die DEWOG in Schlesien.

10 Vgl. Ilkosz, Jerzy, Störtkuhl, Beate (Hrsg.): *Adolf Rading. Neues Bauen in der Weimarer Republik*. Berlin-Boston: De Gruyter/Oldenbourg, 2019 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 72).

11 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Leipziger Tape 2, 04.40-08:00.

12 Vgl. Frank, Hartmut: *Fritz Schumacher*. Hamburg: Ellert & Richter Verlag, 2020 (Hamburger Köpfe 41); Frank, Hartmut (Hrsg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*. Stuttgart: Hatje, 1994.

13 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Leipziger Tape 2, 22:35-26:00; 35:00-46:00. – Im Interview wird nicht ganz klar, ob Friedel Schülerin bei Itten am Bauhaus war oder ihn erst in Berlin kennenlernte, wo dieser eine eigene Schule gründete, nachdem er das Bauhaus 1923 im Streit verlassen hatte. Vgl. Streit, Eva: *Die Itten-Schule in Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*. Berlin: 2015.

14 Vgl. Albrecht Jaeger, *Lebenslauf*. Masch. Archiv Prof. Dr. Nils Jaeger (+), Bremen. – Vgl. Šlapeta, Vladimír: *Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau – Lehrer und Schüler*. In: Störtkuhl, Beate; Makała, Rafał (Hrsg.): *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa*. Berlin-Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 77), S. 96–119.

15 Störtkuhl, Beate: *Liegnitz – die andere Moderne. Architektur der 1920er Jahre*. München: De Gruyter Oldenbourg, 2007 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 32), S. 29–32, 103–105.

16 Leipziger, Hugo: Von zwei Übeln das kleinere. In: Wohnungswirtschaft Nr. 18, Jg. 7 (1930), S. 344–347, hier S. 347. Weitere Berichte u.a. Lotz, Wilhelm: Die jüngste Generation in der Architektur. In: Die Form Nr. 3, Jg. 4 (1929), S. 57–66; [o. A.] Albrecht Jaeger und Hugo Leipziger**,** Architekten BDA und DWB, Breslau. In: Bauwelt Nr. 1, Jg. 21 (1931), S. 9–16.

17 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series A: Personal Papers, box 21, folder 1: Stockholm Wettbewerb. – Kähler, Porträt (wie Anm. 8), S. 275, notiert, dass 1933 die Anstellung bei einer amerikanischen Baufirma in Paris gescheitert sei.

18 AAA, UTA, NL Leipziger, Leipziger Tape 2, 28:10-28:20.

19 Vgl. *Berliner Adressbuch für das Jahr 1939*, Bd. 1, S. 1686;

Leipzigers Adresse lautete Am Wiesenhügel 9; das Haus existiert in veränderter Form.

20 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Leipziger Tape 2, 27.00:28:30.

21 Goad, Philip; Wilken, Rowan; Willis, Julie: *Australian Modern. The Architecture of Stephenson & Turner*. Carlton: Melbourne University Press, 2004.

22 Vgl. Dallas Morning News (08.09.1941). – Materialien zur Lehre AAA, UTA, NL Leipziger, Series B: Administrative and teaching material from UTSOA.

23 Vgl. Leipziger, Hugo: *City Planing, Housing: The first Line of Advance*. Austin 1941.

24 Vgl. Leipziger, Hugo: *The Architectonic City in the Americas. Significant Forms, Origins, and Prospects*. Austin: University of Texas Press, 1944.

25 Vgl AAA, UTA, NL Leipziger, Series C 1: Projects involving Hugo's consulting business, box 22; Series H: Photography, box 23, folder 17, 18.

26 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series C 1: Projects involving Hugo's consulting business, box 9.

27 Unter anderem im „Texas Urban Planning Assistance Program".

28 Wright, Frank Lloyd: *The Disappearing City*. New York: W. F. Payson, 1932; Wright, Frank Lloyd: *The Living City*. New York: *Verlag*, 1958. – Zum transatlantischen Austausch, vgl. Domhardt, Konstanze Sylvia: *Transatlantische Beziehungen – stadtplanerische Netzwerke: Lewis Mumford und Clarence Samuel Stein als Wegbereiter für einen Städtebau der CIAM*. In: Dogramaci, Netzwerke (wie Anm. 6), S. 355–372.

29 Leipziger, Hugo: The Roots and Directions of Organic Architecture. In: Texas Quarterly Nr. 5, Jg. 5 (1962), S. 60–84.

30 Domhardt, Transatlantische Beziehungen (wie Anm. 28), S. 357, verweist auf die gemeinsamen Wurzeln der Siedlungs- und Wohnungsbaukonzepte zu beiden Seiten des Atlantiks in der auf Ebenezer Howard zurückgehenden Gartenstadt-Idee (1898).

31 Vgl. Leipziger, The Roots (wie Anm. 29), S. 62, 84.

32 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series C2: Urban Planning Projects – Not involving Hugo, box 4; Series E 4: Brochures, box 19, folder 3: The Austin Plan and the Capitol Area Master Plan (1956/58).

33 Vgl. Leipziger, Hugo: Architecture as a political weapon. In: Journal of the American Institute of Architects Nr. 11, Jg. 13 (1950), S. 204–206.

34 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series C 1: Projects involving Hugo's consulting business, box 6, folder 11; Series E 4: Brochures, box 18, folder 16; Series H: Photography, box 23, folder 2.

35 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series C 1: Projects involving Hugo's consulting business, box 6, folder 11.

36 Vgl. AAA, UTA, NL Hugo Leipziger-Pearce, Leipziger Tape 3. – Zu Sprotte Šlapeta, Vladimír 2020, S. 111–113.

37 Vgl. AAA, UTA, NL Leipziger, Series H: Photography, box 23, folder 2, Schreiben von Hugo Leipziger an Dieter Sattler [Min. Direktor im Auswärtigen Amt], 13.11.1965; Leipziger Tape 3.

38 Ebenda.

39 Dazu Nerdinger, Winfried: *Walter Gropius. Architekt der Moderne 1883–1969*. München: C. H. Beck, 2019, S. 331–366.

40 Vgl. Jacobs, Jane: *The Death and Life of great American Cities*. New York: Random House, 1961, und, darauf aufbauend, Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden.* Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1965.

41 Leipziger, Hugo: Regional Planning and the Interdisciplinary University. In: Image 4. Student Publication. School of Architecture. The University of Texas 1966, S. 56–61, hier S. 58.



# Kämpfe um Architektur mit Charakter im neuen Leben

## Philipp Tolziners und Tibor Weiners Beiträge zur europäischen städtebaulichen Moderne

*Astrid Volpert*

# Kämpfe um Architektur mit Charakter im neuen Leben

## Philipp Tolziners und Tibor Weiners Beiträge zur europäischen städtebaulichen Moderne

*Astrid Volpert*

Beide Architekten und Stadtplaner wurden 1906 geboren, der eine München, der andere in Budapest. Aus bürgerlichen jüdischen Kreisen kommend, waren ihre Eltern unternehmerisch tätig. Max Tolziner (1878–1951) betrieb ein Korbmacheratelier, Samuel Weiner (1874–1944) war 1924 bis 1941 Geschäftsführer und Experte der ungarischen Mühlenindustrie. Die Väter hätten die Zukunft ihrer Söhne gern im Familienbetrieb gesehen. Tolziners hatten keine Einwände, als der Sohn sich 1927 bei Walter Gropius am Bauhaus bewarb. Weiners Vater hingegen zürnte, dass sein Sprössling an der Königlichen Technischen József-Universität Budapest Architektur studierte. Und als dieser nach dem Diplom 1929 am Staatlichen Bauhaus in Dessau hospitieren wollte, verweigerte er nach einem Semester jegliche Unterstützung. Tolziner, der sein Studium mit kleineren Privataufträgen absicherte, half ohne Zögern dem ungarischen Kommilitonen und teilte fortan mit ihm Wohnraum und Arbeitstisch.




Abb. 1: Sozgorod Orsk/Russland, 8. Quartal, 5-stöckiges Vier-Sektionshaus, Prospekt Mira 26, Arch. Tibor Weiner, Zustand 2012. Foto: Astrid Volpert.



Abb. 2: Architekt und Städtebauer Philipp Tolziner (1906–1996), um 1934.
Fotografin: Lony Neumann, C: Olga Beskina-Labas, Moskau.

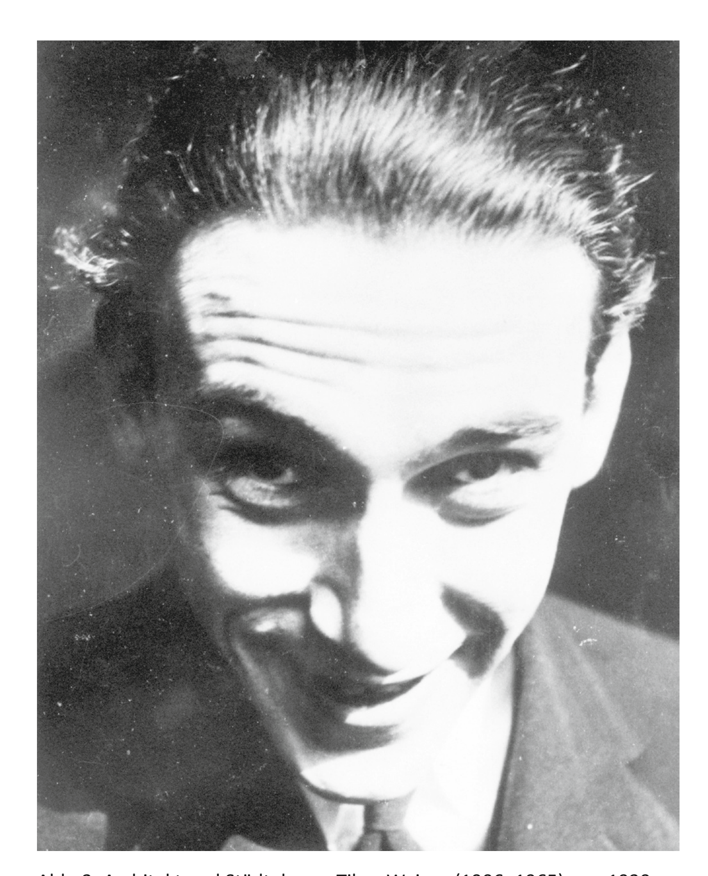


Abb. 3: Architekt und Städtebauer Tibor Weiner (1906–1965), um 1930.
Fotografin: Ivana Tomljenovic-Meller, C: Handžeković, Zagreb.

Ab Wintersemester 1929/30 arbeiteten sie neben Einzelaufträgen – Tolziner war an der Realisierung der Laubenganghäuser mit Minimalwohnungen in Törten als Bauleiter beteiligt, Hannes Meyer hatte Weiner mit der Dokumentation der ADGB-Bundesschule betraut – gemeinsam. Die Grundlage dafür bildeten neben beruflichen Interessen übereinstimmende gesellschaftliche und soziale Orientierungen. Die intensiv gelebte Arbeitsbeziehung wuchs zu tiefer persönlicher Freundschaft. Diese hielt, als sie getrennt voneinander in fernen Ländern wirkten und ihre Schicksale durch Diktaturen und Holocaust gezeichnet waren. Zu den unverrückbaren Gemeinsamkeiten gehören auch ihre jüdischen Wurzeln. Zwar lebten sie Judentum nicht in religiösem Sinn, aber Tolziner war nach seiner Korbmacherlehre mit der Jugendorganisation „Blau-Weiß“ nach Palästina gegangen. Die gesuchte Perspektive im Kibbuz machte eine schwere Erkrankung zunichte. Sie erzwang die Rückkehr nach Deutschland.

**Dessau: Das „Gemeinschaftshaus“ zweier Architektenbrüder**

Im Winter 1929/30 arbeiten Tolziner und Weiner im Geheimen angespannt an einem besonderen Vorhaben. Niemand hat sie beauftragt und an Umsetzung dachten sie beim Planen und Entwerfen noch nicht. Doch die Sache war ihnen sehr wichtig. Es ging um einen „Versuch, den Typ eines Gemeinschaftswohnhauses für die Arbeiter einer Fabrik des sozialisierten Staats mit einheitlicher Arbeitszeit“. Also um eine Konstruktion von Utopie. Weiter ostwärts, in der Sowjetunion, hieß dieser Gebäudetyp Kommunehaus und wurde dort gerade vielerorts Realität.[1] Innerhalb des zu planenden Territoriums bestimmten die Studenten drei in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander stehende Module: Fabrik, Wohnsiedlung mit offenen wie geschützten Flächen sowie eine Spezialsiedlung für nicht in der Produktion tätige Menschen, Kinder, Kranke, Alte. Ihre Bedürfnisse, Bewegungen, Beziehungen im Alltag werden strukturell zeitbedingt skizziert und in Tabellen veranschaulicht. Der Entwurf war im Bauhaus ausgestellt, er überzeugte Ludwig Hilberseimer. Seiner Bedingung für eine Vermittlung zur Publikation des Versuchshauses folgten die Autoren nicht. Sie wollten auf die verbal benannte sozialistische Orientierung des Projekts nicht verzichten.[2]

Wenig später kippte die Situation am Bauhaus… Obwohl Weiner als Ausländer bemüht war, sich aus politischen Streitigkeiten herauszuhalten, wurde er mit vier weiteren ausländischen Studenten am 20. September 1930 von seiner Lehrstätte und aus dem Land Sachsen-Anhalt ausgewiesen. Der Grund: kommunistische Umtriebe und Solidarisierung mit dem entlassenen Direktor Hannes Meyer. Plötzlich war Bauhaus ausgeträumt. Im Herbst 1930 stehen sein und der Name seines „Architektenbruders“ Tolziner (Zitat Meyer) ganz oben auf der Liste junger Bauhäusler, mit denen Meyer nun nach Moskau gehen will.[3]

**Moskau/Orsk: Pläne der funktionalen Wohnstadt in der Steppe**

Mitte Februar 1931 trafen der Ungar und der Deutsche in der sowjetischen Metropole ein. Beide waren im Kollektiv beteiligt am Wettbewerb zum Palast der Sowjets 1931/32 (mit Antonin Urban) und 1932 zum Entwurf für ein Fabrikschulkombinat (mit Béla Scheffler). Später planten sie ein „Wohngehöft eines Kolchosbauern“ für die Autonome Sowjetrepublik der Wolgadeutschen. Trotz Auszeichnung (1. Preis) fand dieses wie auch vorgenannte Projekte keine Umsetzung.[4] Weiner entwickelt sieben Jahre im Auftrag von vier Bautrusts[5] Architektur- und städtebauliche Projekte für den Ural, den Donbass, in Mittelasien und Moskau. Nur wenige dieser modernen Architektur- und städtebauliche Werke sowjetischer Zeit sind denkmalgeschützt. Für Tibor Weiner betrifft das die Moskauer Metrostation Aeroport (mit B. Wilenski und W. Jerschow) und eine städtebauliche Dominante, das 8. Wohnquartal der Sozgorod Orsk im Orenburger Gebiet an der Grenze zu Kasachstan. Die Gebäude der ausländischen Spezialisten zeigen eine klare funktionale Handschrift. Das ist umso erstaunlicher, da 1932 Stalin den Rückzug aus der Moderne verordnet hatte.[6]

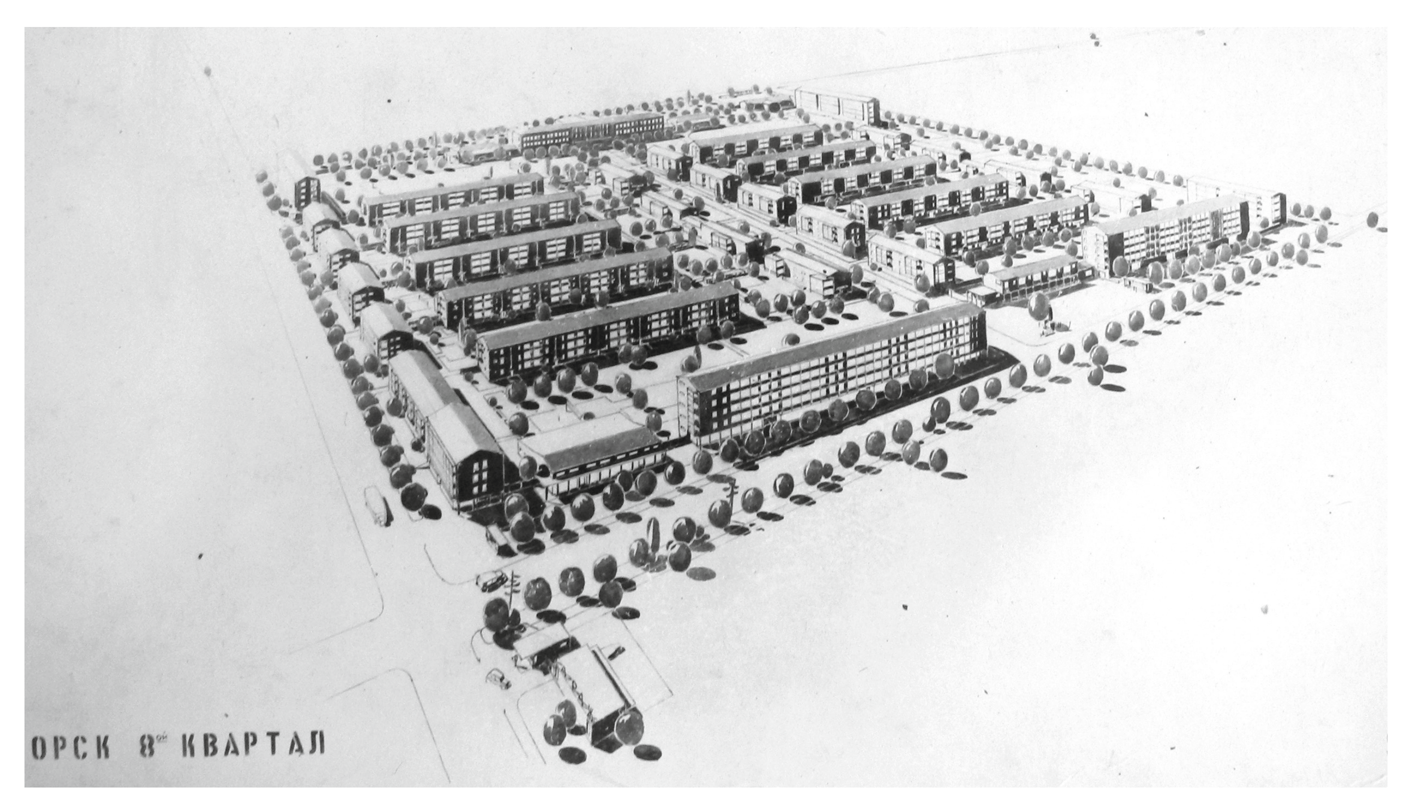



Abb. 4: Orsk, 8. Quartal, Projekt Bebauung, Gorstrojprojekt 1933–1936, unter Leitung von Hans Schmidt: Konrad Püschel, Philipp Tolziner, Tibor Weiner. Scan: Astrid Volpert, C: NL Weiner, Budapest.

Orsk aber beruht auf den Prinzipien des Neuen Bauens und dem sowjetischen Modell der in der Nähe neuer Industriebetriebe anzusiedelnden *sozialistitscheski gorod*, kurz: Sozgorod, deren Ziele, Elemente und Gebäudetypen von Nikolai Miljutin 1930 im gleichnamigen Buch entwickelt worden waren unter Einbeziehung der westlichen Avantgarden. Orsk wurde zur Aufgabe starker Charaktere – Mart Stam und Hans Schmidt. Dass auch Weiner, Tolziner und Konrad Püschel dort zum Zuge kamen, verdanken sie diesen Bauhaus-Gastdozenten und Mitgliedern der Städtebaugruppe von Ernst May. Stam hatte Erfahrungen in Magnitogorsk gesammelt, bevor ihm die Orsker Planstadt angetragen wurde. Von ihm stammt das viel zitierte imposante Bild einer sich aus dem Tal zu den Berghängen des Uralgebirges aufschwingenden Bandstadt.[7] Für zu errichtende Industriebetriebe waren drei Territorien der Bebauung ausgewiesen – südöstlich bzw. nordwestlich der Altstadt und im Flusstal der Elschanka, die in den Ural mündet. Das Projekt steckte von Anfang an voller Herausforderungen, Widerhaken und überraschender



Abb. 5: Wohnhäuser für das neue Orsk, Perspektive Südfassade, Architekturzeichnung von Tibor Weiner, Gorstrojprojekt, 1933–1936. Scan Astrid Volpert, C: NL Weiner, Budapest.

Wendungen. Ohne geologische und hydrologische Erkundung ging die erste Planungsgruppe 1933 in Vorleistung, auch ohne zentrale Zusage für Stams Generalplan. Mit dessen Abberufung 1934 kamen Schmidt mit Tolziner, Weiner, Püschel und dem Nichtbauhäusler Heinz Abraham zum Zuge. Aber auch ihr korrigierter, konkretisierter Plan vom 1. November 1935 für eine sozialistische Neustadt mit 125.000 bis 150.000 Bewohnern wurde erst am 27. November 1936 in Moskau beschlossen. Seine Umsetzung stand immer wieder auf der Kippe, auch wegen enormer Engpässe im Baumaterial. Um nicht zu scheitern, entschloss sich Schmidt, das Potential des Projekts zunächst durch Ausführung eines, des 8. Quartals, aufzuzeigen. Neben Wohnhäusern hatten Betreuungs- und Versorgungsbauten absolute Priorität: fünf vertikal gesetzte Wohnblöcke an der Hauptmagistrale (Prospekt Mira), im Inneren des Quartals zwischen heutiger Leninallee, Stanislawski- und Moskauer Straße weitere fünf horizontal angeordnete Blöcke sowie Kinderkrippe, Kindergarten und eine Schule. Die Eckbebauungen für Internate, Handelszentrum, Klub erfolgten zehn Jahre später, in kompakterer Form mit Fassadenelementen des Stalin-Empire. In den Sommern 1934 bis 1936 übernahmen die jungen Bauhausarchitekten vor Ort die Aufgabe, die in Moskau gezeichneten Pläne fachlich meist ungebildeten Bauarbeitern zu erklären, Baumaterial und seinen Einsatz zu prüfen, Schreibtischzeichnungen der Realität anzupassen.

Das erste 5-stöckige *Vier-Sektionshaus* gilt als bedeutendstes Bauwerk vor Ort. Das lang gestreckte Gebäude befindet sich an der oberen linken Quartalgrenze (Prospekt Mira 26). Von der Hofseite aus über vier Eingänge begehbar, gibt es auf jeder Etage zwei Wohnungen. Ein Teil der Räume ist zur Straßenseite gewandt, Schlaf- und Kinderzimmer richten sich auf den Innenhof. Schmuckstück der Hauptfassade waren offene Loggien.[8] Die Hoffassade strukturieren vertikale Fensterbänder der Treppenhäuser, bauzeitlich doppelt verglast und kleine quadratische Balkonaustritte. Ein Vorbau am



Abb. 6: Orsk, erstes 5-stöckiges Vier-Sektionshaus, Hofansicht, Arch. Tibor Weiner, Zustand 2012. Foto: Astrid Volpert.



Abb. 7: Orsk, Schule im 8. Quartal, Hofansicht
mit ursprünglicher konstruktivistischer Farbe und
Fassadengliederung, Zustand 2012. Foto: Astrid Volpert.



Abb. 8: Orsk, Schule im 8. Quartal,mit sanierter Hauptfassade,
Zustand 2012. Foto: Astrid Volpert.



Abb. 9: Orsk, Kindergarten, ul. Metallurgow 14, Hoffassade mit den
Ruheräumen der Gruppen, Zustand 2012. Foto: Astrid Volpert.

Südgiebel und die gesamte Fläche im Parterre waren Geschäften vorbehalten, diese historische Nutzung blieb erhalten. Eine im Landeskundemuseum Orsk bewahrte Planzeichnung von Weiner weist zwei verschiedene Nutzungstypen aus: individuelle Wohnungen (realisiert), aber auch ein Wohnheim des Übergangstyps mit Korridorsystem. Im Juni 2014 bot ein Makler im Internet eine 4-Zimmer-Wohnung im 5. Stock dieses Hauses zum Kauf an. Er warb mit den durch Weiner festgelegten, offensichtlich immer noch aktuellen Standards: gesamt 100,8 $m^2$, davon 70,9 $m^2$ Wohnfläche (Küche: 10,6 $m^2$). Philipp Tolziner betreute bei den 3-stöckigen Wohnhäusern an der Hauptmagistrale u.a. die Ausführung des Schulbaus, für den Lotte Beese ein Typenprojekt für 650 Schüler (Protokoll Volkswirtschaftsrat WSNCh, 10.02.1932) ausgewählt hatte. Die Schlussriegel der Wohnhäuser am südlichen Ende (laut Plan Internate) wurden Jahre später in sozrealistischem Stil ergänzt. Die andere Seite des Quartals sollte in symmetrischer Anordnung folgen, blieb aber Fragment.

Heute schwärmt ein Touristenführer: „In keiner anderen der Uralstädte fand die Idee der Sozgorod eine so vollständige, vielgestaltige Umsetzung wie in Orsk.“[9] Dabei lässt die Wahrnehmung des Außenraums bei Besuchern berechtigte Zweifel aufkommen, ob die Stadtväter dieses „im Stil des westeuropäischen Funktionalismus errichtete Quartal“ wirklich schätzen und zu bewahren bereit sind. Jahrelang improvisierte, selbstausgeführte Reparaturen von Bewohnern an Loggien, Türen, Fenstern ersetzen nicht die dringend notwendige fachgerechte Sanierung. Das betrifft auch das verstörende Antlitz der einstigen Kinder-

krippe (heute Kindergarten, Musykalny-Gasse 8) und den kuriosen Umgang bei der Renovierung der Schule. Während die Hauptfassade an der Leninallee gereinigt, hellgelb gestrichen und mit klassizistischem Dekor verziert wurde, zeigt die Hoffassade mit alter Farbe noch die schwungvollen konstruktivistischen Linien der frühen 1930er Jahre.

Das Lob für die Erbauer kam ein halbes Jahrhundert später.[10] Ende November 1937 musste Tibor Weiner als vermeintlicher ausländischer Spion binnen 24 Stunden die Sowjetunion verlassen. Härter traf es den eingebürgerten Philipp Tolziner. Er wurde im Februar 1938 vom NKWD verhaftet, in der Lubjanka verhört und entging dem Todesurteil nur knapp. Im Nordural verbüßte er eine zehnjährige Haftstrafe und war danach 14 weitere Jahre im Ural zwangsangesiedelt. Tibor Weiner emigrierte über Paris nach Chile und kehrte von dort 1948 in seine ungarische Heimat zurück.




Abb. 10: „Ich bin DUJV“ – Logo an Häusern in Dunaújváros, 2008. Foto: Astrid Volpert.



Abb. 11: Sozgorod Dunaújváros, 5-stöckiger Plattenbau, Széchenyi park 4–8, Arch. Tibor Weiner und Sebestyén Gyula, 1958. Foto: Astrid Volpert.

**Dunaújváros: Weiners sozreale Stahlstadt in Mittelosteuropa**

Wie andere osteuropäische Länder war Ungarn im Ergebnis des Zweiten Weltkriegs ein Satellitenstaat der Sowjetunion. Die UdSSR schob den wirtschaftlichen Wiederaufbau an; aus dem Uralmasch-Werk Swerdlowsk kamen die ersten Ausrüstungen für das neue Stahlwerk an der Donau. Die dazugehörige Stadt durften die Ungarn selber entwerfen.[11] Als Chefplaner beauftragte die KP 1950 Tibor Weiner. Dessen Erfahrungen als Architekt und Städtebauer in Chile und in der Sowjetunion gaben den Ausschlag, dass die Wahl auf ihn fiel. Seine Eltern waren im Holocaust ermordet worden, vor kurzem war er in die Partei eingetreten. Weiner plante und baute aus Erfahrung, mit Geschick, Energie und Fantasie, unterstützt von zeitweise 80 Architekten das Werk seines Lebens – eine ganze Stadt. Bis 1961 hieß sie Stalinstadt, seit 1962 lautet ihr Name auf Deutsch Neustadt an der Donau.



Abb. 12: Achtsektionshaus Korányi Sándor utca 3–9, Arch. Tibor Weiner und József Balla, 1960, Zustand 2008. Foto: Astrid Volpert.

Immer wieder stieß der international erprobte Städtebauer dabei auf Hürden. Manche Situationen müssen ihm wie ein Déjà-vu dessen, was er in Orsk erlebte, erschienen sein. So scheiterten beide Stahlstädte an der Gestaltung ihres Zentrums. Den Orsker Komsomolplatz kreuzen Tram- und Buslinien, aber er symbolisiert eine leere Mitte, seit seine Bedeutung als Ort politischer Meetings passé ist. In Dunaújváros, auf dem Höhepunkt der Stalin-Elogen, flüchtete Weiner in das „Leitbild des Sozialistischen Realismus ungarischer Prägung“. Symmetrische und axiale Arrangements, Schmuckelemente zieren Türen und Fenster, Kolonaden sind in Mode. Der moderne Beginn geriet ins Hintertreffen. Das Image des souveränen Chefarchitekten bekam Beulen. Am heftigsten in der Kritik stand sein Parteihaus (heute Stadtmuseum). Viele Jahre stand es allein in einer Art Niemandsland, denn die Behörden hatten 1954 wegen Ressourcenknappheit einen Baustopp verhängt. Nach dessen Aufhebung nahm Weiner erneut Anlauf für „sein“

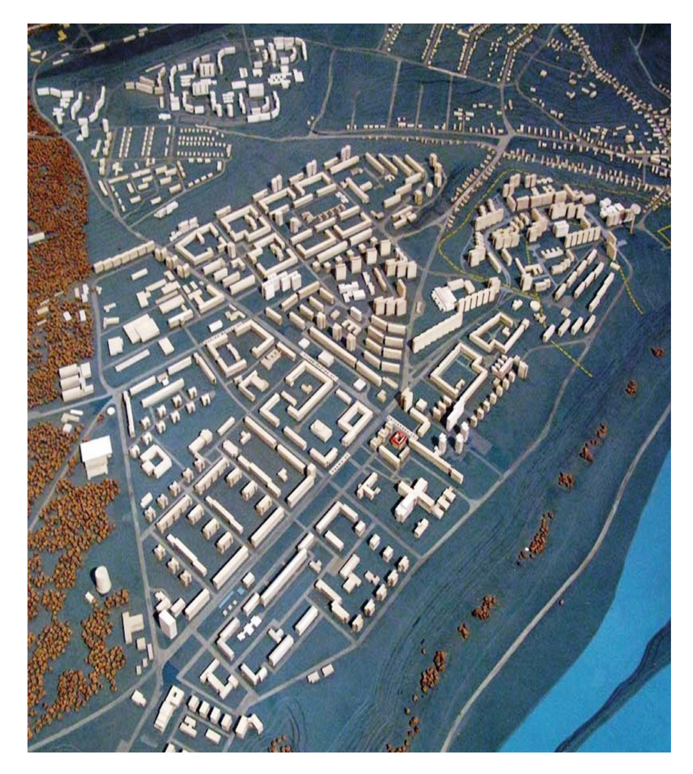


Abb. 13: Modell der sozialistischen Stahlarbeiterstadt Dunaújváros, am rechten Donauufer, Chefarchitekt Tibor Weiner, 1950-1965. Foto: Thomas Neumann, VG Bildkunst.

Zentrum. Nun plante er als Rathaus einen unspektakulären Hochbau sowie neue Plattenwohnhäuser am Donauplateau. 1958 brach das Steilufer ab. Er investierte viel Kenntnis und Zeit in die Stabilisierung und die für dort vorgesehenen Wohnhochhäuser. Das Rathaus bauten andere, nach seinem Tod.

Weiners Kämpfe um eine Architektur mit Charakter mündeten in die Erkenntnis: „Die Stadtplanung kann nicht mehr leisten, als den Rahmen zu schaffen, indem das menschliche Dasein stattfinden kann. […] Das Leben schleift die Kanten des Kristalls, rundet die harten Formen ab und gestaltet die Umwelt. […] Die Struktur kann nicht so hart sein, dass sie nicht dem in permanenter Bewegung und Veränderung begriffenen Leben widersetzt, sonst wird sie unmenschlich«[12]

In seiner Grundüberzeugung blieb Weiner Kommunist und Freund der Sowjetunion. Zeitlebens sei er damit beschäftigt gewesen, das angemessene Maß und ausgewogene Proportionen in der Planung der Stadt zu finden, urteilt Franciska Zólyom, einst Chefin des Zentrums für Zeitgenössische Kunst in Dunaújváros: „Demokratische Aufteilung und repräsentative Monumentalität, das waren die Koordinaten, zwischen denen Weiner sich bewegte“.[13] Seine Auffassung des Sozialistischen Realismus beinhaltete eine dynamische, demokratische Bewegung, die Entwicklung und Nebeneinander verschiedener Haltungen ausdrückt. Sie sei weder „roher Funktionalismus noch Eklektizismus“ und wehre „künstlerische Idyllen“ ab.[14] Ein 2007 erschienener *Architekturführer Dunaújváros*[15] ist Spiegelbild einer aktiven, wissenschaftlich fundierten, öffentlichen Auseinandersetzung mit diesem modernen und dem sozrealen Erbe der Arbeiterstadt. Rund hundert Objekte sind kommentiert. Bürgerinitiativen, Behörden und Künstler hatten seit den 1990er Jahren deren Geschichte erforscht, diskutiert und für den Erhalt geworben. 2008 leuchtete an vielen Häuserfronten ein rotes Herz mit schwarz-weißer Plattenbaufassade und der Aufschrift „Ich bin DUJV“ [Dunaújváros, die Verf.]. (Abb. 10)

1958 treffen die Architektenbrüder „Pin“ Tolziner und „Tibi“ Weiner erneut in Moskau zusammen. Auch Hans Schmidt ist wie sie Delegierter des 5. Internationalen Kongresses der UIA. Am liebsten würden sie einen Abstecher nach Orsk machen, um ihren unter Kreativität und Mühen erbauten 8. Wohnbezirk wiederzusehen. Ein unerfüllbarer Traum. Zwar herrscht unter Chruschtschow Tauwetter, doch liegt mitten im Kalten Krieg Orsk in einer Sperrzone für Ausländer. Auch Tolziner ist nur Gast in Moskau. Er hat den Gulag überlebt und arbeitet als Denkmalpfleger altrussischer Sakralbauten in Solikamsk im Nordural. Die Kongressnächte sind nicht lang genug, sich alles zu erzählen. Sie glauben fest an ein Wiedersehen.



Abb. 14: Typisierter Wohnblock, 1966, Gorstrojprojekt, Arch. Philipp Tolziner, nach Sanierung, 2011. Foto: Astrid Volpert.

**Wladiwostok: Zurück zur Typisierung. Tolziners Mikrorayon „Zweites Flüsschen“**

In den 1960er Jahren vollzog die UdSSR wie andere Staaten des Ostblocks eine Wende hin zur Nachkriegsmoderne. Tolziner war ab 1961 endlich in Moskau, zurück am Arbeitsplatz im Institut für Städtebau. Auf seiner Spezialstrecke, der modernen Architektur, hatte er fast 25 Jahre nichts tun können. Deshalb sah er es als großes Glück an, bei Gorstrojprojekt in die Fertigung eines Katalogs zur Darstellung verschiedener Typen von Wohnblöcken einbezogen zu sein und diese für Wladiwostok erstmals anzuwenden. Tolziner leitete nämlich die Projektgruppe zur planerischen Ausarbeitung der Neubebauung zweier Mikrorayons im Stadtbezirk „Wtoraja retschka“ (Zweites Flüsschen). Heute ist das der fünfte und grünste Stadtbezirk von Wladiwostok. 1964 und auch später erkundete Tolziner vor Ort. Neben städtebaulich-architektonischen Berechnungen zur Erschließung des Territoriums der Sopka am Amur-Busen, wo alte Holzhäuschen standen, legte er im Einklang mit dessen natürlichen Gegebenheiten aufgrund von Analysen und Prüfungen der Bodenbeschaffenheit Standorte für die Neubauten fest. Er wählte aus dem 1963 erschienenen Katalog Anzahl und Perspektive für 42 fünf- und sechsgeschossige Blöcke mit je bis zu 128 Wohnungen aus. Drei neunstöckige Punkthochhäuser und Handelszentrum[16], Kindergarten, Schule und ein Café kamen dazu. Im Nachlass des Architekten befinden sich über 60 Zeichnungen (Grundrisse, Schnitte, Fassaden), handschriftliche Skizzen, Notizen und Naturaufnahmen der Ausführung der Bauten. Besondere Aufmerksamkeit widmete Tolziner im dritten Arbeitsschritt kleinen, individuell ausgerichteten Architekturformen wie Hauseingängen und Höfen. Sie wurden zu Räumen öffentlicher Nutzung ihrer Bewohner, Wäschetrockenplätzen und Orten der Erholung oder des Spielens der Kinder. Zu ebener Erde waren und sind in den Punkthochhäusern Räume für Bistros, Friseur, Reinigung, Ladengeschäfte und Restaurants. Tolziner erwähnt in seinen im Bauhaus-Archiv Berlin (BHA) aufbewahrten Erinnerungen, viele Anregungen habe er dazu dem zweiten Bauabschnitt der Ostberliner Karl-Marx-Allee entnommen.

1965 starb Tolziners ungarischer Architektenbruder – mitten im Leben, mit 59 Jahren. Weiners anderer großer Freund, der Dichter Pablo Neruda, notierte in Budapest voller Trauer: „Wir Chilenen kannten ihn gut. … Für uns war er ein Meister, er brachte uns das Bauwesen und viel mehr bei. Er besaß ein Gefühl für Kritik und Fröhlichkeit, den Geist des Neuen und der Treue, der Ironie und Freundschaft.“[17] Seit 1968 erinnert in Dunaújváros ein stilles Basrelief am Eingang der Stadtbibliothek von Mária Cyransky an den Städtebauer und Vizebürgermeister. Tolziner starb 1996 in Moskau, unbemerkt von den russischen Architektenkollegen.[18] 2018 schuf die Konzeptkünstlerin Alice Creischer ein berührendes temporäres Gleichnis der späten Annäherung an den letzten Bauhäusler in Russland für die Ausstellung „Bauhaus imaginista“: Im asketisch leeren weißen Saal formte sie dünne Drähte zu einem fragil schwingenden Raumkörper, in

dem bodenlos Figuren, Buchstaben und Gegenstände Halt suchen.[19] Das Kunstwerk erscheint wie ein Symbol des entkernten Raumschiffs Utopia, von dessen Mission vor fast einem Jahrhundert nur noch Relikte künden. Es gleicht den halbversunken aus dem Meer ragenden Resten ausgemusterter U-Boote der russischen Kriegsflotte in den Buchten von Wladiwostok.

Das Bild passt zu Tolziner, aber auch zu Weiner. Beide widerstanden gesellschaftlichen Stürmen und sozrealen Dogmen ihrer Zeit und blieben über die Grenzen ihrer Herkunftsländer hinweg aktive Gestalter und Verteidiger der Moderne in Architektur und Städtebau in Europa.

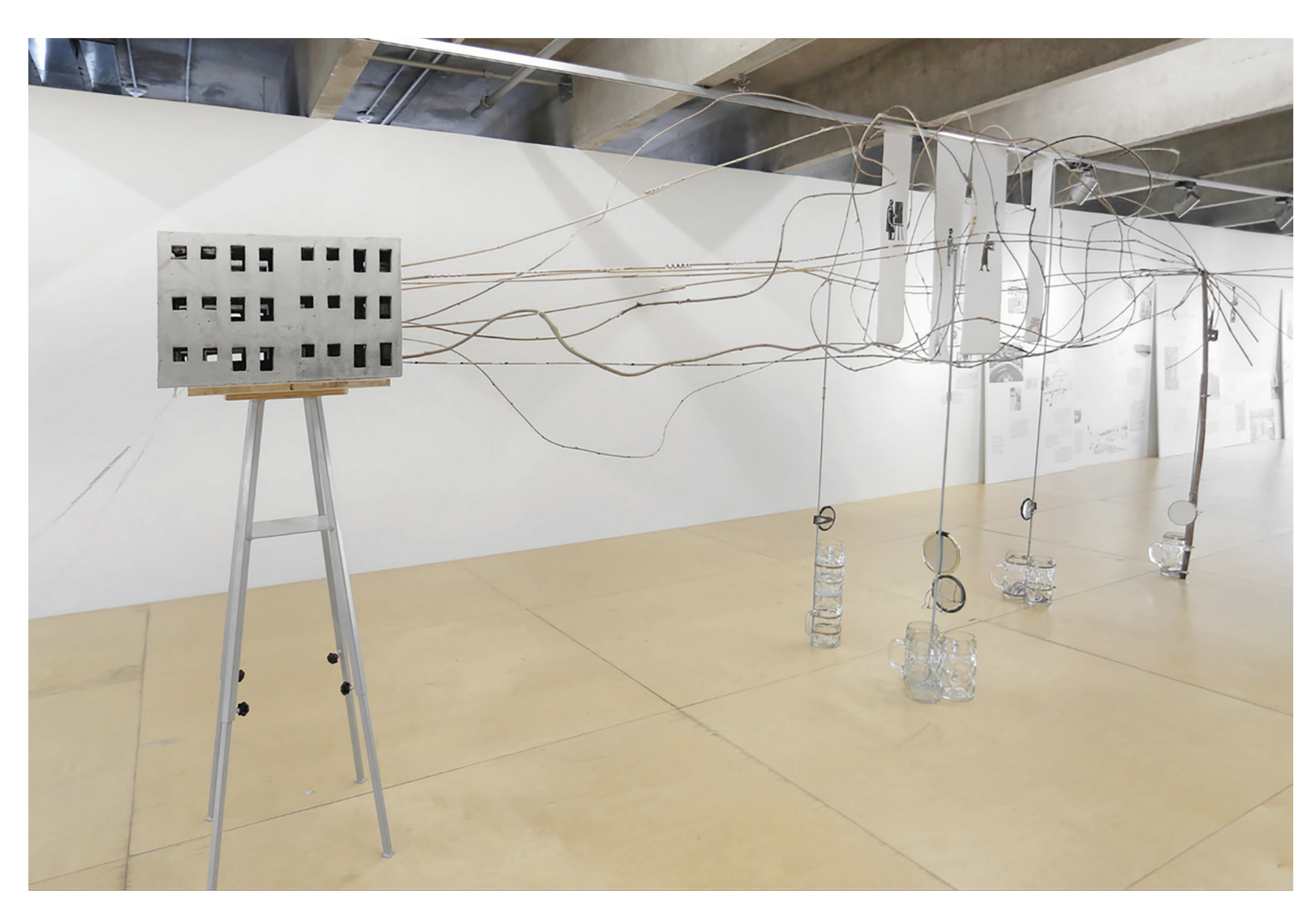


Abb. 15: Installation für den Bauhaus-Schüler Philipp Tolziner von Alice Creischer (2018), Ausstellung „Bauhaus imaginista“ Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2019. Pressefoto: Silke Briel.

## Anmerkungen

1 Vgl. Volpert, Astrid: *Rational wohnen – zur Entstehung der russischen Kommunehäuser*. In: Cramer, Johannes; Zalivako, Anke (Hrsg.): *Das Narkomfin-Kommunehaus in Moskau 1928–2012*. Petersberg: Imhof, 2013, S.13–17.
2 Zur Genese des Entwurfs und einzelner Blätter, vgl. Tolziner, Philipp: *Mit Hannes Meyer am Bauhaus und in der Sowjetunion.* In: Droste, Magdalena; Kleinerüschkamp, Werner (Hrsg.): *Hannes Meyer, 1889–1954. Architekt, Urbanist, Lehrer.* Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1989, S. 234–263, hier S. 246–249.
3 Ihre Nominierungen tauchen erstmals auf in Meyers privatem Briefwechsel mit M. Mengel, vgl. seine Schreiben vom 30. Oktober und vom 6. November 1930 in: Getty Researche Institut (GRI), Briefwechsel Lotte Stam-Beese-Hannes Meyer 1928–1932 (HM 4, 5).
4 Vgl. Tolziner, Hannes Meyer (wie Anm. 2), S. 253–263.
5 Darunter: 1931–33 Giprovtuz, 1933–36 Gorstrojprojekt, 1936/37 Metroprojekt und Giprovtorg. Referenzen in: Ungarisches Architekturmuseum (MEM) Budapest, Nachlass Weiner.
6 Der Beschluss des ZK der WKP (b) vom 23. April 1932 „Über die Umgestaltung der Literatur- und Kunstorganisationen“ war verbunden mit der Reduktion der Kunststile auf einen naturalistisch vereinfachenden bzw. historisierenden Sozialistischen Realismus.
7 Vgl. Mart Stams Zeichnung aus der Vogelperspektive, 1933, Standartgorprojekt in: *Lotte Stam-Beese 1903–1988*. Rotterdam: De Hef, 1993, S. 19.
8 Eiskalte Winter und Steppenwinde, aber auch die Glut der heißen Sommer führte zum Verlust ihrer offenen Straßenflanke.
9 *Putevoditel ‘Orenburgskaya Oblast‘ (Reiseführer Orenburger Gebiet)*. Moskau: Avangard, 2006, S. 161.
10 Seit 1993 ist der Komplex der Sozgorod (1933–1938) im funktionalen Stil mit den Häusern Nr. 18, 20, 22, 24, 26 am Prospekt Mira und den Häusern Nr. 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 in der Musykal‘nyj-Gasse laut Beschluss Nr. 369 des Kleinen Stadtrats Orsk ein städtebauliches Denkmal.
11 Der erste Standort Mohács, nahe Jugoslawien, wurde Ende 1949 aus politischen Gründen aufgegeben, danach begannen die Planungen 70 Kilometer südlich von Budapest, im Dorf Dunaupentele.
12 Zitiert nach Zólyom, Franciska: *Stadt ohne Zentrum.* In: Kovács, Timea (Hrsg.): *Halb-Vergangenheit. Städtische Räume und urbane Lebenswelten vor und nach 1989*. Berlin: Lukas, 2010, S. 158.
13 Ebenda.
14 Ebenda.
15 Vgl. Barka, Gábor; Fehérvári, Zoltán; Prakfalvi, Endre: *Dunaúvárosi ėpítészeti kalauz 1950–1960.* Dunaúváros: Magyar Epitészeti Museum, 2007, zu Tibor Weiner und seinen Bauten: S. 7–10, 62–67, 78/79, 97–101, 114/115.
16 Leiter der Werkstatt Nr. 1 war der Akademiker W. Simbirzew, der Tolziner noch aus den 1930er Jahren kannte und schätzte, Chefarchitektin T. Drushinina. Das Handelszentrum (Kaufhalle) war 1967 als Projekt durchgearbeitet. Sein Standort lag im Südteil des 1. Mikrorajons an der Magistrale „100 Jahre Wladiwostok“. Ende des 20. Jahrhunderts wurde es abgerissen im Zusammenhang mit dem Bau neuer Supermärkte.
17 Weiners Witwe Judit übersetzte Philipp Tolziner bei dessen Besuch in Budapest 1971 Nerudas Nachruf ins Russische. Nachlass Tolziner, Bauhaus Archiv Berlin, Inv. III-3-31, Zitat auf Deutsch von der Verfasserin.
18 Nur Wilfried Nerdinger widmete ihm einen Nachruf, vgl. Nerdinger, Winfried: Ein Münchner Bauhäusler in Moskau. In: Baumeister Nr. 7, Jg. 94 (1996), S. 9.
19 Alice Creischer: Für Philipp Tolziner, 2018, vgl. http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1913/to-philipp-tolziner (letzter Abruf 31.01.2022).

## Autorinnen und Autoren

**Iris Aravot** ist Architektin und Professorin für Städtebau und Städtebautheorie an der Fakultät für Architektur und Stadtplanung des Technions in Haifa/Israel. Von 2017 bis 2018 war sie Dekanin der Fakultät für Architektur und Stadtplanung und zuvor Vorsitzende für Graduiertenstudien. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Phänomenologie der Architektur und des Urbanismus, städtebauliche Theorien sowie die Geschichte jüdisch-rumänischer Architekten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie war Gastprofessorin an Architekturhochschulen in Europa, Nordamerika und Asien, u.a. an der TU Berlin. Zahlreiche Publikationen in israelischen, amerikanischen, rumänischen und deutschen Verlagen bzw. Zeitschriften.

**Bohdan Cherkes** is the director of the Institute of Architecture at Lvivska Polytechnic University, professor at the UR Krakow and a visiting professor in Vienna. From 1999 to 2001 he was the Eastern Europe coordinator of the exhibition "Glück Stadt Raum in Europa 1945–2000" (AdK Berlin, 2002), became a corresponding member of the Saxon Akademie der Künste in 2003, and received the honorary title of "Merited Artist of Ukraine" in 2013. His work focuses on architecture and urban planning as expressions of political power, ideologies and national identity. In 2016, he was co-editor of *Lwów: miasto, architektura, modernizm* [*Lemberg*: *Stadt*, *Architektur*, *Moderne*] (with Andrzej Szczerski).

**Maria Bostenaru Dan**, Dr. Dipl.-Ing., graduierte an der Universität Karlsruhe (TH) im Studiengang Architektur, mit Vertiefung Städtebau. Nach mehr als zehn Jahren im Ausland, in Deutschland (Karlsruhe & Darmstadt) und Italien (Pavia) kehrte sie zurück in ihre Heimatstadt Bukarest, Rumänien, wo sie an der „Ion Mincu" Universität für Architektur und Städtebau mit einer Arbeit zum Schutz vor Erdbeben der Bauten der Zwischenkriegszeit in Rumänien und Italien promovierte und als Wissenschaftlerin arbeitet. Sie absolvierte ein Postdoc-Studium in Geographie in Bukarest und eines in Architektur in Rom.

**Marija Drėmaitė** is a Professor at Vilnius University, Faculty of History. Her research is focused on 20th century architecture, industrial culture and cultural heritage; she curates exhibitions and publishes books. She is the author of *Baltic Modernism: Architecture and Housing in Soviet Lithuania* (Berlin: DOM Publishers, 2017), and edited volume of *Architecture of Optimism: The Kaunas Phenomenon, 1918–1940* (Vilnius: Lapas, 2018). She was also an expert group leader in preparation of the UNESCO World Heritage nomination file "Modernist Kaunas: Architecture of Optimism, 1919–1939" (2021).

**Igor Dukhan** is Head of the Arts and Environmental Design Department of Belarusian State University. Member of various bodies and associations, including the European Society of Culture (Venice),

the International and Belarus Design Union and the Academy of Architecture. Visiting professor to Bauhaus, Universities of Edinburgh and Belfast, University of Ann Arbor (Michigan, USA), etc. Member of the International Juries of Golden Trezzini, International Art Festival "Art Session". His major field of academic expertise is the theory and history of modern art and architecture, and philosophy of culture. He has published more than 120 works on the philosophy and history of modern and contemporary arts, architecture and design in UK, France, USA, Germany, Israel, Russia, and Belarus.

**Jörg H. Gleiter**, Prof. Dr.-Ing. habil., ist Leiter des Fachgebiets Architekturtheorie am Institut für Architektur der TU Berlin. Seit 2015 ist er Mitglied des Akademischen Senats der TU Berlin.

**Zuzana Güllendi-Cimprichová**, PD Dr., ist eine slowakische Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2010 Promotion im Fach Denkmalpflege an der Universität Bamberg, dort 2019 Habilitation, Venia legendi für Kunstgeschichte. 2019 und 2021 ERASMUS-Gastdozentin, Akademie für Kunst, Architektur und Design Prag; 2019–2020 wissenschaftliche Projektleitung für das transnationale LEADER – Kooperationsprojekt im Landkreis Bamberg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählt die Raum- und Architekturforschung vom 19.–21. Jahrhundert mit dem Fokus auf Ostmitteleuropa, Kulturtransfer, Exilforschung und Cultural Heritage, zu denen sie zahlreiche Aufsätze publizierte und Vorträge auf internationalen Konferenzen hielt.

**Robert K. Huber**, Dipl-Ing Arch, MArch, MSc UD, CEO of zukunftsgeraeusche GbR, is a curating and researching architect and cultural manager, director of *BHROX bauhaus reuse* and curator for the *Triennial of Modernism* in Berlin. Studies in Munich, Berlin, and Shanghai. Transdisciplinary expertise on sustainable urban and societal development, experimental architecture, circular societies and Baukultur, focus on Central Europe. Long-term cooperation with TU Berlin, teaching at UdK and others. Member of German Werkbund, Journalist Federation and board of Competence Center for Large Housing Estates.

**Rudolf Klein** ist Architekturhistoriker und Professor für moderne Architekturgeschichte an der Óbuda-Universität in Budapest. Er wurde 1955 in Subotica/Serbien geboren. Nach dem Architekturstudium in Zagreb/Kroatien arbeitete er als Architekt und wurde 1986 Professor für Architektur in Novi Sad/Serbien. Nach mehreren Gastprofessuren in Jerusalem und Kyoto lehrte er ab 1996 an der Universität Tel Aviv. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts und der Synagogenbau in Mitteleuropa sowie jüdische Friedhöfe. Zu diesen Themen hat er zahlreiche Forschungsarbeiten und Beiträge in Amerika, Deutschland, Israel, Japan, Ungarn, und anderen Ländern publiziert.

**Jānis Krastiņš**, Dr. habil. arch., geboren 1944 in Riga. 1967–1969 praktizierender Architekt, zahlreiche öffentliche und Wohnbauprojekte. 1973 Doktor der Architektur, 1991 habilitierter Doktor der Architektur, 1994 Ordentliches Mitglied der Lettischen Akademie der Wissenschaften (Große Medaille 1998). 1972 Außerordentlicher Professor, 1992 Professor, Leiter des Lehrstuhls für Geschichte und Architekturtheorie, Technische Universität Riga. Gastforscher und Gastprofessor in Österreich, den USA, Taiwan und anderen Ländern. Mehr als 720 Veröffentlichungen, davon 29 Bücher und zahlreiche berufliche Auszeichnungen.

**Romuald Loegler**, geboren 1940 in Sokolow, ist mit seinen Kirchen- und Kulturbauten u.a. in Krakow und Lodz sowie seinen zahlreichen Wohnbauten u.a. für die IBA Berlin einer der renommiertesten Architekten Polens. Sein Werk wurde vielfach ausgestellt und ausgezeichnet, u.a. mit dem Ehrenpreis des Polnischen Architektenverbands SARP und dem Fritz-Schumacher-Preis der Universität Hannover. 2021 wurde er vom Präsidenten der Republik Polen zum Professor der Ingenieurwissenschaften ernannt. Er ist Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste und war langjähriger Herausgeber der polnischen Architekturzeitschrift *Architektura & Biznes*.

**Simona Or-Munteanu**, born in 1983 in Cluj, Romania. Graduated from the Technical University of Cluj-Napoca in 2008; studied and practiced architecture in Hamburg, Germany (2005) and Zwolle, Netherlands (2007); received Master of Science from Israel Institute of Technology, Faculty of Architecture and Urbanism in 2012. Her research thesis "Contribution of Romanian-Jewish architects to Modernism in Bucharest", coordinated by Prof. Iris Aravot, realized in collaboration with the Faculty of Architecture and Urbanism "Ion Mincu", Bucharest, with Prof. Augustin Ioan and Prof. Mihail Caffe. Currently works at "Logos" architecture office, Cluj, and coordinates a school educational program "De-a Arhitectura".

**Grzegorz Rytel**, PhD Architect, Assistant Professor in Architectural Heritage and Art Department at the Faculty of Architecture of Warsaw University of Technology (FA WUT), 2008 PhD and 2020 habilitation in architecture and urban design at the FA WUT. 1991–2003 practising in architectural design, since 2006 employed at the FA WUT. Designs of more than 40 temporary exhibitions at ZACHĘTA National Gallery of Art and in National Museum in Warsaw, there co-designer of permanent exhibition of Faras Gallery (2014). Focus of researches: heritage of sepulchral and commemorative architecture in Poland and Europe; Brazilian modernist architecture and the contribution of architects immigrating from Poland; vernacular architecture and design trends since mid-19th century.

**Günter Schlusche**, Dr.-Ing., ist Architekt (TU Berlin) und Stadtplaner (LSE London). Er war für den Bau des Denkmals für die ermordeten Juden Europas und der Gedenkstätte Berliner Mauer verantwortlich. Er hat zahlreiche Publikationen zur Stadtentwicklung Berlins und zur Erinnerungskultur vorgelegt.

**Ines Sonder**, Dr. phil., ist Kunsthistorikerin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien, Universität Potsdam. Zahlreiche Publikationen zu ihren Forschungsschwerpunkten: Pionierarchitektinnen, Architekturexil in Palästina, Baugeschichte Israels und Bauhaus-Rezeption, deutsch-jüdisches Kulturerbe in Israel. Ausstellungskuratorin in Deutschland und Israel.

**Beate Störtkuhl**, PD Dr., ist Kunsthistorikerin und Wissenschaftskoordinatorin am Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa in Oldenburg und Privatdozentin an der dortigen Carl von Ossietzky Universität. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, die Historiographiegeschichte und die neuere Kunstgeschichte Ostmitteleuropas.

**Astrid Volpert** studierte Kultur-, Literatur- und Kunstwissenschaften sowie Journalistik an der Leipziger Universität und arbeitet als Autorin und Publizistin. Seit über 30 Jahren forscht sie zur Geschichte der ehemaligen Bauhauskünstler und -architekten in der Sowjetunion. http://www.astrid-volpert.de/biographie.de.htm

**Fotos der Tagung „Aufbruch in die Moderne“, vom 22. bis zum 24.11.2019 im Pavillon BHR OX bauhaus reuse auf dem Ernst-Reuter-Platz in Berlin-Charlottenburg**

Die Teilnehmer der Tagung im Bauhaus-reuse-Pavillon. Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.



Ronnie Golz (GjA) während seines Diskussionsbeitrags am 22.11.2019.
Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.



Ines Sonder (GjA) während ihrer Einführung am 22.11.2019.
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.




Das Werk des polnisch-brasilianischen Architekten Lucjan Korngold steht im Mittelpunkt des Beitrags von Grzegorz Rytel (Warschau/Polen). Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.



Marija Dremaite (Vilnius/Litauen) trägt zur Architektur der Moderne in Kaunas vor. Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.



Igor Dukhan (Minsk/Weißrussland) während seines Beitrags am 22.11.2019. Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.



Zuzana Güllendi-Cimprichová (Bamberg) im Gespräch mit Bohdan Cherkes (L'viv/Lemberg, Ukraine) am 21.11.2019. Foto: Markus Hawlik-Abramowitz.

Romuald Loegler (Krakow/Polen) gibt einen Überblick zur Entwicklung der Architektur der Moderne in Polen. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Janis Krastins (Riga/Lettland) berichtet über den Beitrag der Rigaer Architektenschule (im Hintergrund Bauten der Moderne in Tel Aviv/Israel). Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



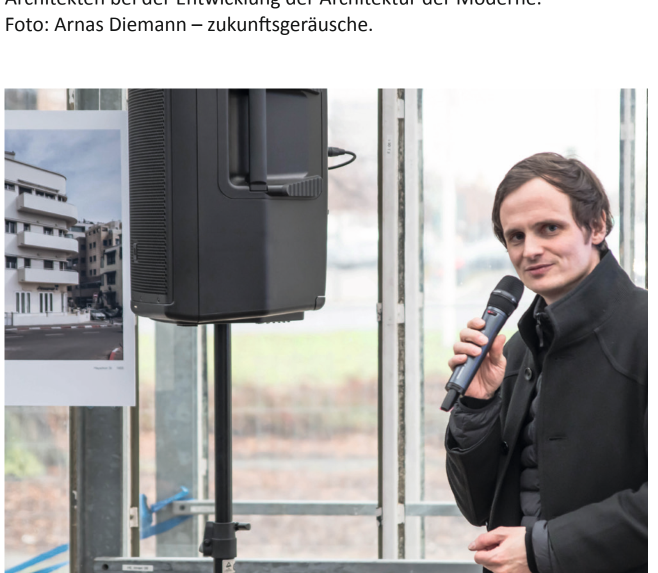
Günter Schlusche (GjA) und Beate Störtkuhl (Oldenburg) bei einem einführenden Gespräch. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.




Beate Störtkuhl bei ihren Ausführungen zur Bedeutung jüdischer Architekten bei der Entwicklung der Architektur der Moderne. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.




Bohdan Cherkes (L'viv/Lemberg, Ukraine) stellt seine Forschungsergebnisse zur Bedeutung des Architekten Ferdynand Kassler für L'viv/Lemberg vor. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Für die Triennale der Moderne begrüßt deren Kurator Robert Huber die Teilnehmer am 23.11.2019. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Jörg Gleiter (TU Berlin) bei seiner Einführung am 22.11.2019. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Die Teilnehmer verfolgen die Vorträge am 23.11.2019.
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Grzegorz Rytel, Romuald Loegler und Maciej Czarnecki im Gespräch während der Tagung. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Igor Dukhan und Jutta Sartory (GjA) während der Tagung.
Foto: Arnas Diemann zukunftsgeräusche.



Marie Josée Seipelt (GjA) tauscht sich am 22.11.2019 mit Igor Dukhan (Minsk/Weißrussland) aus. Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.




Die Bauhistorikerin Simona Or-Munteanu (Bukarest/Rumänien) trägt zu den Arbeiten des rumänischen Architekten Harry Stern vor.
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.




Maciej Czarnecki (Warschau/Polen) während seines Beitrags über die Architekten Maksymilian Goldberg und Hipolit Rutkowski.
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Claudia Marcy (GjA) im Gespräch mit Robert Piotrowski (Gorzow/Polen).
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.



Janis Krastins während seines Vortrags am 22.11.2019.
Foto: Arnas Diemann – zukunftsgeräusche.

## Fotoausstellung Markus Hawlik-Abramowitz

### Bauten jüdischer Architekten aus Osteuropa in Israel

Im Rahmen der Tagung wurde auch eine Ausstellung mit Fotos von Bauten jüdischer Architekten aus Osteuropa in Israel gezeigt. In Palästina (seit 1948 Israel) fanden bis Mitte der 1940er Jahre über 450 Architektinnen und Architekten eine neue Heimat. Mehr als die Hälfte von ihnen kam aus dem osteuropäischen Raum, entweder als überzeugte Zionisten oder auf der Flucht vor den Pogromen in ihren Heimatländern, ab den 1930er Jahren dann auf der Flucht vor den deutschen Besatzern. Die meisten hatten schon zuvor in Europa als Architekten gearbeitet und konnten so nach ihrer Ankunft das neue Land mit aufbauen. Alle hier gezeigten Fotos sind zwischen 2016 und 2019 entstanden, die Mehrzahl davon in Tel Aviv. Sie zeigen nur einen Bruchteil der gesamten Arbeit.







Die Tagungsteilnehmer am 22.11.2019 im Bauhaus-reuse-Pavillon.





Die Gesellschaft zur Erforschung des Lebens und Wirkens deutschsprachiger jüdischer Architekten (GjA), die diese Publikation initiiert und das Symposium vom November 2019 veranstaltet hat, ist ein seit 1992 tätiger gemeinnütziger Verein. Ziel des Vereins ist die Erinnerung an die vergessenen Werke und Biographien von jüdischen Architektinnen und Architekten, die durch die nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen aus ihren Bahnen geworfen wurden, die zur Flucht oder ins Exil gezwungen wurden oder sogar ihr Leben verloren. Das bedeutende bauliche Erbe dieser Architekten sowie ihr vielfältiges baukulturelles, publizistisches und wissenschaftliches Wirken sollen wieder wahrgenommen und in Wert gesetzt werden. Der Verein macht regelmäßig Rundgänge und Führungen, organisiert Vorträge und Tagungen, führt Ausstellungen durch und fördert Publikationen. Näheres unter www.juedische-architekten.de

**Universitätsverlag der TU Berlin**
**ISBN 978-3-7983-3262-1 (print)**
**ISBN 978-3-7983-3263-8 (online)**